Der Begriff des Tragischen und die deutsche Kunstphilosophie der Gegenwart

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Gerhard Vorholz

aus Aschersleben

Halle (Saale), 1932

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14

Der Begriff des Tragischen und die deutsche Kunstphilosophie der Gegenwart

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Gerhard Vorholz

aus Aschersleben

Halle (Saale), 1932

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Referent: Prof. Dr. Emil Utitz.

Korreferent: Prof. Dr. Paul Menzer.

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1931.

Meinen Eltern

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort 1

Erster Teil. (Historische Betrachtung)

§ 1. Die Auffassung vom Tragischen bei Karl Groos . . 3
§ 2. Psychologische Ausdeutungen des Tragischen . . 10
a) Willi Warstat und Wilhelm Waetzoldt . . . 10
b) Konrad Lange 13
c) Hermann Bahr 15
§ 3. Joh. Volkelts Aesthetik des Tragischen . . . 17
§ 4. Der Begriff des Tragischen bei Theod. Lipps . . 25
§ 5. Das Tragische in der Aesthetik von Jonas Cohn . 30
§ 6. Der Begriff des Tragischen in der Kunstphilosophie Max Dessoirs 34
§ 7. Die Auffassung vom Tragischen bei Theod. A. Meyer . 39
§ 8. Das Tragische vom Standpunkte der Lebensphilosophie Georg Simmels 42
§ 9. Der Begriff des Tragischen bei Paul Häberlin . . 46
§ 10. Max Schelers Untersuchungen über das Wesen des Tragischen 51
§ 11. Die Auffassung vom Tragischen bei Emil Utitz . . 55

Zweiter Teil. (Systematische Betrachtung)

I. Das Tragische in seinem Verhältnis zur Aesthetik und Kunstwissenschaft 62
II. Typologie des Tragischen 69
§ 1. Tragik als sinnlose Vernichtung (metaphysisch-pessimistische Tragik) 70
§ 2. Falsch verstandene Sinnhaftigkeit des Tragischen (die Schuldtheorie) 75
§ 3. Das Tragische als sinnvolles Geschehen (optimistische Tragik) 77
a) Wertzentrische Form der Tragik 80
b) Anthropozentrische Form der Tragik . . . 82
§ 4. Untersuchung spezieller Probleme des Tragischen:
a) Das Tragische der Verblendung und das Tragikomische 86
b) Das Problem des tragischen Leidens . . . 89
c) Schicksals- und Charaktertragödie 90
d) Das Tragische und die Schuld 92

Literaturverzeichnis 94

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544704_0003

VORWORT

In unserer Arbeit sollen die Auffassungen des Tragischen, wie sie von den verschiedensten gegenwärtigen Richtungen der Aesthetik und Kunstphilosophie vertreten werden, eine zusammenhängende Darstellung erfahren. Gegenwart hat hier folgende Bedeutung: Sie beginnt mit der Hinwendung zu einer objektiv gerichteten Fragestellung und der damit verbundenen Abkehr vom Psychologismus — etwa durch Husserls „Logische Untersuchungen" 1900/1901 eingeleitet. Die vordem unbedingte Herrschaft des Psychologismus mußte immer unhaltbarer werden, immer heftigere Angriffe sich zuzuziehen, je mehr man seine Unfähigkeit einsah, die Wissenschaften philosophisch zu fundieren. Und die gleiche Tendenz läßt sich auch in der Aesthetik und Kunstphilosophie feststellen, von denen die letztere geradezu der prägnanteste Ausdruck dafür ist, im Kunstwerk eine gesetzlich bestimmte Gestalt, ein Sein mit objektiven Formungsprinzipien zu sehen — und nicht nur den ästhetischen Eindruck, den es in der Seele des Betrachters hervorruft, zum einzigen Ausgangspunkt der Forschung zu nehmen. Gewiß ist heute der Psychologismus als solcher überwunden, aber er wirkt noch in die Gegenwart hinein und verlangt von der Wissenschaft, sich immer wieder mit ihm auseinanderzusetzen, immer wieder zu ihm Stellung zu nehmen.

Es ist schon aus diesem Grunde gerechtfertigt und nicht zwecklos, die Ansichten über das Tragische aus den ästhetischen, kunsttheoretischen und philosophischen Schriften der verschiedenen Forscher herauszuarbeiten und zusammenfassend darzustellen, weil sich auch in diesem Problem jene Abkehr vom Psychologismus zeigen wird. Andererseits beweisen die enge Verknüpfung des Tragischen mit bestimmten Weltanschauungsformen, die Beziehungen, die sich zur Aesthetik, Ethik, Anthropologie und Charakterologie ergeben, die Wichtigkeit dieses Begriffes überhaupt. Die Schwierigkeiten, die sich den einzelnen Forschern boten, die Mühe, die sie zur Lösung aufwandten, und die bisweilen auffällige Verschiedenheit der Ergebnisse sind letzthin ein beredtes Zeugnis für die Bedeutung dieser Kategorie innerhalb der übrigen philosophischen Probleme und auch eine Rechtfertigung für unsere Arbeit selbst.

Die Fülle des Stoffes und die Vielheit der Ansichten zwangen zur Bescheidung. Nicht jede Auffassung, die man gegenüber dem Tragischen vertrat, hat eine umfassende Darstellung und Würdigung erfahren. Nur solche, die sachlich wertvoll sind, die im Brennpunkt der heutigen Forschung stehen, konnten die ihnen angemessene Beachtung finden. Wenn demnach Ansichten vom Tragischen, die gleich-

wohl innerhalb der letzten 30 Jahre entstanden sind, im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt wurden, bezw. nur in einer Anmerkung Erwähnung fanden, so war allein der eben hervorgehobene Gesichtspunkt ausschlaggebend: sie besitzen in unserem Sinne nicht genug „Gegenwartscharakter", und sie gehen auf die Probleme, um die die heutige Zeit ringt, zu wenig oder gar nicht ein.

Trotzdem sind einige Auffassungen der Tragik (Warstat, Waetzoldt, Bahr u. a.), die nicht von grundlegender Bedeutung sind, und die auch die spätere Forschung nicht wesentlich zu beeinflussen vermochten, näher erörtert worden; denn die extreme Einseitigkeit, die bei jenen Aesthetikern zum Ausdruck kommt, läßt gerade in ihrer scharfen Ueberspitzung Teilprobleme und nebensächlichere Momente am Tragischen erst sehen, die im allgemeinen zu wenig Beachtung gefunden haben.

Die Arbeit selbst ist einmal historischer Art, indem die verschiedenen Auffassungen vom Tragischen in ihrer Besonderheit einzeln hervorgehoben und dargestellt werden. Wir beginnen mit den Vertretern des Psychologismus, können aber doch schon bei Volkelt und bes. bei Lipps die Hinwendung zu einer objektiven Untersuchung feststellen, deren Notwendigkeit dann vor allem Dessoir mit Nachdruck gefordert hat. Eine Kritik am Ende eines jeden Abschnittes wird auf die Forschungsergebnisse des jeweiligen Aesthetikers kurz eingehen, ihre Bedeutung für die Begriffsbestimmung des Tragischen hervorheben, bezw. zu einer Ablehnung seiner Ansicht kommen.

Der zweite Teil ist der systematischen Betrachtung des Tragischen gewidmet, und zwar werden zunächst die Beziehungen der Tragik zur Aesthetik und Kunstwissenschaft genauer untersucht. Sodann soll eine Typologie die Mannigfaltigkeit, Vielheit und Verschiedenheit der tragischen Vorgänge übersichtlich und gegliedert hervortreten lassen.

ERSTER TEIL

Das Tragische ist, sofern es einseitig als ästhetisches Problem aufgefaßt wurde, bezw. nur innerhalb der ästhetischen Disziplin eine wissenschaftliche Beachtung und Erforschung erfahren hat, mit den Lehren der allgemeinen Aesthetik unlöslich verknüpft. Es läßt sich deshalb im folgenden nicht immer vermeiden, die ästhetischen Grundbegriffe des jeweiligen Forschers, die auch für das Tragische von prinzipieller Bedeutung sind, in kurzen Strichen zu skizzieren, um so die Einheitlichkeit der Darstellung nicht durch erklärende Einschiebsel zu gefährden. Soweit sich bei den einzelnen Aesthetikern Uebereinstimmungen in den Haupt- und Nebenproblemen des Tragischen ergeben haben, sei an dieser Stelle — um spätere unnütze Wiederholungen zu vermeiden — auf die ausführlichere Darstellung der Volkeltschen Ansicht hingewiesen, die zum mindesten für die psychologische Aesthetik den erschöpfendsten und systematischesten Beitrag geliefert hat. Auch aus diesem Grunde hat seine Auffassung eine umfangreichere Würdigung erfahren.

§ 1.
Die Auffassung vom Tragischen bei Karl Groos.

Die ästhetischen Untersuchungen von Karl Groos sind eminent psychologischer Art; weil er außerdem das ästhetische Verhalten biologisch zu erklären versucht und auch der James-Langeschen Gefühlstheorie nicht unbedeutende Zugeständnisse macht, hat Paul Moos seine Aesthetik mit Recht als „biologischen Sensualismus" bezeichnet. Darum wird das Tragische als ästhetische Modifikation von dieser Grundeinstellung auch nicht unbeeinflußt bleiben, und ebenso haben die Begriffe „innere Nachahmung" und „Spiel" sowohl für die allgemeine Aesthetik von Groos, als auch für die Erscheinung des Tragischen eine gleich hohe Bedeutung und Wichtigkeit.

Das ästhetische Verhalten, das ästhetische Erleben besteht nach Groos' Meinung in einer inneren Nachahmung des objektiv Gegebenen. „Das Ergreifen des in der sinnlichen Erscheinung verwirklichten Ausdrucks, das Hinausverlegen unserer eigenen Gefühle in das Objekt und das infolgedessen stattfindende innerliche Verwachsen mit diesem faßt Groos zusammen in der wenig glücklichen Bezeichnung der inneren Nachahmung."[1] Sie bedeutet also ein „aktives Mitmachen"

[1]) Paul Moos, „Die deutsche Aesthetik der Gegenwart", S. 18.

unserer Seele, und ohne ihre Mithilfe ist ästhetisches Verhalten nicht möglich. Die Tatsache jedoch, daß überhaupt nachgeahmt wird, erklärt Groos biologisch: sie ist ein Urtrieb, eine Instinkthandlung. Innere und äußere Nachahmung stimmen insofern überein, als es sich auch bei der inneren um „wirkliche motorische Vorgänge handelt, nämlich um sehr mannigfache Bewegungen unseres Körpers, deren imitatorischer Charakter nur für andere nicht wahrnehmbar ist". [2] [3])

Rein formalistisch wird dann diese Theorie, wenn Groos die Freude am ästhetischen Erlebnis aus dem möglichst wechselvollen Spiel der inneren Nachahmung erklärt, eine Ansicht, die für die Aesthetik des Tragischen von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Wohl übersieht er auch die Lust nicht, [4]) die sich aus dem Inhalt der ästhetischen Vorstellungen ergibt, aber er weist ihr nur eine sekundäre Bedeutung zu.

Damit haben wir uns schon einem anderen grundsätzlichen Begriff der Aesthetik von Groos zugewendet: dem Begriff des Spiels.

In der gleichen Weise, wie die Spiele aus dem realen Leben herausführen und in eine eigentümliche Welt des Scheins hinein, faßt Groos das ästhetische Erleben als ein Spiel, als Selbstzweck auf. [5]) Weil es ebenfalls ein „freiwilliges Eingehen in die Spielthätigkeit" [6]) bedeutet, ist es nur graduell vom gewöhnlichen Spiel

---

[2]) Karl Groos, „Die Spiele der Menschen", S. 423.

[3]) Die nahen Beziehungen, die sich damit zur James-Langeschen Gefühlstheorie feststellen lassen, werden auch von Groos durchaus zugegeben.

[4]) Es ist ein Fehler der psychologischen Aesthetik und auch dem Sachverhalt durchaus nicht angemessen, einseitig von ästhetischer Lust und ästhetischem Genießen zu sprechen. Das ästhetische Erlebnis ruft vielmehr eine besondere Beglückung hervor und verschafft eine eigenartige seelische Bereicherung. Mit Nachdruck hat Moritz Geiger auf diesen Unterschied hingewiesen („Zugänge zur Aesthetik"): Eine „Oberflächenwirkung" der Kunst zielt allerdings auf Lustertrag ab, ihre „Tiefenwirkung" bedeutet dagegen „eine Erschütterung des Ich, die uns beglückt" (S. 51). „Lust ist eine Reaktion der vitalen Sphäre . . . Erst die künstlerische Tiefenwirkung geht auf die Person, auf die Sphäre des tiefen Ich und erhebt sich damit aus der Schicht der Lust in die Schicht des Glücks". (S. 54) Gerade der modernen Psychologie macht Geiger den Vorwurf, diesen Unterschied allzuwenig beachtet zu haben, was zu einer Verkennung des ästhetischen Erlebnisses führen muß.

[5]) Gewiß bestehen enge Zusammenhänge zwischen Spiel und ästhetischem Erleben. „Aber zugleich offenbart sich auch ein gewaltiger Unterschied: das Aesthetische geht auf bedeutende Werte; dem Spiel mangelt diese Richtung. Nicht der autotele Lustcharakter und das Freisein vom realen Zweckleben machen allein das Wesen des ästhetischen Verhaltens aus, sondern in erster Linie das gefühlsmäßige Erfassen und Verarbeiten einer wertvollen Vorstellungswelt. Und diesen Erlebenszustand kennt das Spiel nicht." (E. Utitz, „Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten", Zeitschr. f. Aesth. u. a. K. 1910, S. 507).

[6]) „Aesth. Genuß", S. 19.

unterschieden, und deshalb nennt es Groos das höchste, das „vergeistigste" Spiel überhaupt. Und wie das Spiel allein in einer besonderen Welt, einer Welt des Scheines möglich ist, so kommt auch das ästhetische Erlebnis dort am reinsten zur Entfaltung, wo die Wirklichkeit aufgehoben wird und der Illusion Platz macht. Zwar führt sie nicht zur absoluten Verwechslung mit ihr, sondern es wird stets ein – zum mindesten dunkles – Wissen vom „Copiecharakter" wach gehalten; denn die Illusion „kann als solche unbewußt, aber doch die ganze Erlebnissphäre ‚färbend', den vollen Ausbruch der Gefühle und der sich anschließenden Reaktionen zurückhalten, und sie kann außerdem . . . zeitweise flüchtig im Bewußtsein aufsteigen". [7] [8])

In einer später erschienenen Schrift („Das Spiel", Jena, 1922) hat Groos noch eine wichtige Funktion des Spieles hervorgehoben, die er mit der „Abschwächungstheorie" näher begründet. Durch die Tätigkeit des Spielens sollen niedrige Instinkte, die nur noch als Rudimente aus der tierischen und urmenschlichen Vorzeit geblieben sind, in harmloser Weise ausgeübt und so ihre Gefahr für die Kulturmenschheit abgeschwächt werden. „Die Entladung im Spiel gliche dann (solange die Katharsis wirklich harmlos ist) dem Entweichen des Dampfes durch ein Sicherheitsventil, das an die Stelle ernstlicher Explosionen tritt und doch die Leistungsfähigkeit der Maschine nicht mindert." [9] Dasselbe ließe sich auch auf das vergeistigste Spiel, auf das ästhetische Erleben übertragen. [10])

Wie kann uns nun – um nach diesen allgemeinen ästhetischen Betrachtungen gleich mit der Kardinalfrage zu beginnen – das Tragische erschüttern und doch zugleich erheben? Denn wir bekommen das Allertraurigste zu sehen: die Vernichtung, den Tod des Helden. Warum ist es aber trotzdem immer wieder möglich, diese am höchsten gesteigertste Form des Leidens noch ästhetisch zu erleben, warum verläßt der Besucher der Tragödie das Theater nicht mit einem Gefühl des Grauens vor so viel Gräßlichem? Groos weiß nur eine Erklärung; die anderen, die er noch anführt, sind nebensächlicher Art und vermögen von sich aus keine befriedigende Antwort zu geben. „Jener Quell der Lust entspringt allein dem Spiel der inneren Nachahmung." [11] Wo wir auch immer Tragik ästhetisch erfassen, werden

[7]) „Seelenleben des Kindes", S. 196.

[8]) Die Uebereinstimmung dieser Ansicht mit der von Konrad Lange (s. d.) vertretenen Meinung, nach welcher das ästhetische Genießen als „bewußte Selbsttäuschung" aufzufassen ist, zeigt sich gerade hierbei recht deutlich. Vergl. auch folgende Stelle bei K. Lange: „Nur Groos mit seiner der Illusionstheorie verwandten Theorie der inneren Nachahmung ist der Wahrheit ganz nahe gekommen". („Das Wesen der Kunst", II, S. 374.)

[9]) „Das Spiel", S. 22.

[10]) Diese Ansicht hat Hermann Bahr (s. d.) in veränderter Form und unter Beeinflussung der Psychoanalyse für das Tragische weiter ausgebaut und entwickelt.

[11]) Einleitung, S. 356/57.

unsere Gefühle aufpeitscht, in die höchsten Höhen und in die tiefsten Tiefen geführt, und so erlebt unsere Seele eine nie geahnte Betätigung und eine größtmöglichste Steigerung des lustvollen Spiels der inneren Nachahmung. „Damit ist die Subsumirung der Lust am Tragischen unter einen allgemeineren Begriff nahegelegt . . .: die Lust an intensiven Reizen.“ [12]) Ein Sturm von Gefühlen braust durch die Seele — veranlaßt durch das tragische Geschehen — und stillt so deren Bedürfnis nach Betätigung. Bestimmt hat Groos eine nicht unwichtige Seite am tragischen Erlebnis festgestellt: die Bedeutung der Funktionslust. Daß er jedoch zu einer Ueberschätzung des Sachverhaltes gekommen ist, mag folgende Stelle beweisen: „Das Vergnügen, einen scharfen Meerrettig zu essen, der uns die Thränen in die Augen treibt, ist ein zwar entfernter und niedriger Verwandter, aber doch ein Verwandter der Lust am Tragischen“, [13]) [14]) oder wie es an anderer Stelle heißt: „Die Eigenthümlichkeit der ästhetischen Gefühle ist nicht darin begründet, daß der dramatische Vorgang ein von mimischen Künstlern aufgeführtes äußeres Spiel ist, sondern darin, daß auch unser eigenes ästhetisches Anschauen ein inneres Spiel ist, nämlich das Spiel der inneren Nachahmung. Nicht in dem äußeren Spiel des Schauspielers, sondern in dem inneren Mitspielen des Zuhörers liegt der tiefste Grund der Gefühlserregung“, [15]) und damit der der tragischen Beglückung. Das tragische Erlebnis wird also von Groos zum großen Teil aus der Aktivität der inneren Nachahmung und der damit verbundenen Funktionsfreuden erklärt.

---

[12]) Spiele der Menschen, S. 203.

[13]) Spiele der Menschen, S. 199.

[14]) Daß allein aus Funktionslust das Tragische nicht zu verstehen und voll zu würdigen ist, daß aber Funktionsfreuden beim tragischen Erlebnis nicht fehlen, ja nicht fehlen dürfen, hat Utitz in seinem Buche „Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten“ nachgewiesen. „Sie“ (die Tragödie) „bedarf naturgemäß der Erregung und Spannung · stellt sich doch durch ihre Handlung ein Kampf dar — aber diese sind ihr nicht Endzweck und nicht letzter Wertmaßstab.“ (S. 45.) „Also nicht allein die Funktionsfreuden werfen Licht in die Nacht des tragischen Ausganges, sondern ihn überstrahlt die Sonne starken, stolzen Lebens. Und dies klingt durch alles Leid freudig in uns nach. Stützend greift da allerdings die Funktionslust mit ein: sie steigert unser Lebensgefühl, das freudige Bewußtsein seelischer Tätigkeitsfülle.“ (S. 52.)

Aehnliches schreibt Carl Stumpf („Die Lust am Trauerspiel“ aus „Philos. Reden und Vorträge“): „Durch das Trauerspiel werden auf dem Wege des Mitfühlens Affekte von außergewöhnlicher Art und Stärke in uns wachgerufen. Solche ungewöhnliche und vorübergehende Entfesselung schlummernder Gefühlskräfte tut wohl.“ (S. 7.) Doch kann diese Lust an starken Reizen, „jenes Sensationsbedürfnis, höchstens die Schale, nicht den Kern der tragischen Gemütsverfassung bilden.“ (S. 11.) „Soviel dürfte jeder zugeben, daß diese Art von Vergnügen sich mit der tragischen Lust bei weitem noch nicht deckt.“ (S. 11.)

[15]) Einleitung, S. 166.

Welchen objektiven Sachverhalt muß dann aber die Tragödie, muß der tragische Vorgang — wenn er ästhetisch erlebt werden soll — aufzuweisen haben, um jene Funktionsgefühle besonders heftig zu entfachen?

Zuerst wäre auf den jähen Sturz einer „interessanten Persönlichkeit" aufmerksam zu machen — als die conditio sine qua non jeder Tragik überhaupt. „Je größeren, leidenschaftlicheren Antheil wir . . . nehmen, desto schmerzlicher wird unser Mitleid sein",[16] desto mehr wird die Freude an der seelischen Tätigkeit gesteigert. Ein uns gleichgültiger Mensch regt uns wenig oder gar nicht zur Teilnahme an seinem Unglück an. Die interessante Persönlichkeit[17] dagegen zwingt zur gespannten Aufmerksamkeit, und dadurch wird der Boden für intensive Reize weit mehr geebnet. Dasselbe geschieht, wenn wir den Untergang ahnen, wissen, und wenn uns deshalb die Furcht packt, während der tragische Held noch in völliger Unkenntnis seiner Lage unbekümmert dahinwandelt. Natürlich darf eine solche Darstellung nur dann zum Objekt der ästhetischen Auffassung gemacht werden, wenn sich der Charakter der ästhetischen Illusion immer noch wahren läßt, „wenn die Furcht ein ‚Scheingefühl' ist, dem man sich freiwillig hingibt, so daß die Lust a m Erlebnis stärker ist als die Unlust i m Erlebnis."[18] Im entgegengesetzten Falle wird der Zuschauer in eine unerträgliche Spannung versetzt, die ihn aus der inneren Nachahmung, d. h. aus dem ästhetischen Erleben, herausreißt: die Unlust siegt hier über die Funktionslust. Deshalb muß die Kunst versuchen, „die ganze Furchtbarkeit der Katastrophe zum intensivsten Ausdruck zu bringen und damit dennoch die Tragkraft der inneren Nachahmung nicht zu überbürden."[19]

Endlich sei auch an die Bedeutung des Kontrastgefühls erinnert, welches — worauf bes. Volkelt (s. d.) mit Nachdruck hingewiesen hat — unbedingt den Eindruck der Tragik zu steigern vermag, d. h. aber für Groos die innere Nachahmung weit stärker in Anspruch nimmt und dadurch die Freude am seelischen Tätigsein erhöht. Auch hierbei gilt der schon erwähnte Einwand, daß die Intensität des Kontrastgefühls niemals übersteigert werden darf, um nicht Lust in Unlust umschlagen zu lassen. Jeder Aesthetiker des Tragischen hat diese Gefahr auch erkannt und deshalb mit Recht ausführlich von den erhebenden Momenten gesprochen, die in der Tragik liegen

---

[16]) Einleitung, S. 351.

[17]) Volkelt sieht in der Bestimmung der „interessanten Persönlichkeit" kein ausreichendes Kriterium des Tragischen. Interessant sind seiner Ansicht nach auch Klägliches und Jämmerliches. Trotzdem wirken diese, auch wenn sie das Leid noch so stark getroffen hat, niemals tragisch. Das geschieht der Meinung Volkelts entsprechend vielmehr nur dort, wo die tragische Person den Stempel des „Menschlich-Bedeutungsvollen" trägt.

[18]) Spiele der Menschen, S. 208.

[19]) Einleitung, S. 350.

müssen. Für Groos lautet das Problem ähnlich: wie kann die innere Nachahmung des Allertraurigsten, des Leidens und Sterbens trotz allem möglich gemacht werden?

Auch in diesem Punkte bleibt er seinem biologischen Standpunkt treu; denn wenn Groos von der „logischen Notwendigkeit" des tragischen Verlaufes spricht, die sich in der Unentrinnbarkeit dem Untergang gegenüber zeigt, so soll das Auffinden und Aufdecken von Kausal- und Sinnbeziehungen auf Seiten des Betrachters eine Steigerung der Lust bewirken, da „die ‚Freude am Ursache-sein' in irgend einer Form den Kern des Vergnügens"[20]) ausmacht -- eine Tatsache, die schon bei Kindern und Primitiven zu beobachten ist. „Besonders die Tragödie sucht die unentrinnbare Macht des Kausalnexus mit voller Klarheit vor unser Auge zu stellen."[21]) Darum ist es auch unmöglich die ästhetische Verhaltensweise aufzugeben, bevor nicht die logische Entwicklung mit eiserner Konsequenz ihre Erfüllung gefunden hat. Der Zuschauer fürchtet das Kommende, er bangt für den Helden, und aus der fast unerträglichen Steigerung dieser Gefühle heraus, sehnt er das Ende herbei. So bewirkt diese eigentümliche Spannung, „daß es dem Bewußtsein ganz unmöglich erscheint, aus der inneren Nachahmung herauszutreten, ehe die tragische Verwicklung sich gelöst hat."[22])

In gleicher Weise wie die logische hat auch die „sittliche Notwendigkeit" im Tragischen die Aufgabe, die innere Nachahmung trotz aller Schmerzlichkeit zu gestatten. Sittliche Notwendigkeit heißt aber für Groos, das Leiden als Folge und als Strafe einer Schuld betrachten; und darum vermag selbst der furchtbarste Untergang noch ästhetisch erlebt zu werden, wenn er als Vergeltungsakt aufgefaßt wird, der durch die Handlungs- und Verhaltungsweise des tragischen Helden sittlich bedingt und gefordert ist.[23]) Umgekehrt liegt eine sittliche Notwendigkeit auch dort vor, wo „es uns als etwas sittlich Unmögliches erscheinen würde, wenn die tragische Person der feindlichen Macht gegenüber sich zur Versöhnung bereit zeigte oder auf dem Weg zum Verderben umkehren wollte",[24]) und ebenso bewirken das mutige „Ausharren" des Helden im Unglück, die Art und Weise, wie er es erträgt, eine Steigerung des Gefühlserlebens und machen damit die innere Nachahmung möglich.

Und noch ein drittes Moment, welches dem Spiel der inneren Nachahmung helfend zur Seite steht, führt Groos an: den „Untergang des Erhabenen". Zwar geht er nicht so weit, wie Kuno Fischer, Carl Stumpf, Jonas Cohn u. a., die das Tragische schlechthin als

---

[20]) Spiele der Menschen, S. 190.
[21]) Spiele der Menschen, S. 192.
[22]) Einleitung, S. 354.
[23]) Die Frage bleibt allerdings offen, ob eine Schuld in jeder Tragik liegt, oder ob sie überhaupt nicht zum Wesen des Tragischen gehört. Vergl. hierzu den zweiten Teil dieser Arbeit, II, § 2.
[24]) Einleitung, S. 360.

„Untergang eines Erhabenen" definieren, doch gibt er zu, „daß der höchste Genuß nur durch das Hinzutreten des Erhabenen zu dem Tragischen erreicht werden kann." [25] Erhabenheit des Helden ruft eine Gefühlssteigerung hervor und fordert in der tragischen Handlung notwendigerweise eine gewisse Größe, unter Umständen selbst wieder eine Erhabenheit der Gegenmacht; denn der Untergang eines großen Menschen, bedingt durch lächerlichen Zufall und kleinliches Schicksal, wirkt verzerrt und grotesk, tragisch dagegen der Kampf zweier erhabener Mächte. [26])

Endlich weist Groos noch auf den Kampfinstinkt hin, der gerade im tragischen Erlebnis voll und ganz zur Auswirkung und Befriedigung kommt. „Nicht nur die Freude am Sturm der Affekte, sondern auch die Freude am Kampf ist ein wichtiges Mittel, um die unvermeidliche Unlust des Tragischen zu überwältigen." [27] Der Kampf eines der wichtigsten soziologischen und biologischen Probleme überhaupt tritt frühzeitig in den kindlichen Spielen zutage, um diesen Trieb zur Entfaltung und Kräftigung zu bringen und zeigt schon so seine große Bedeutung für alles Lebendige. In ähnlicher Weise äußert sich jener Kampfinstinkt beim Betrachten von Ring- und Boxkämpfen, von Stiergefechten und Wettspielen. Durch inneres Nachahmen können die Zuschauer das tapfere Draufgehen, das vorsichtige Abtasten der gegnerischen Kraft, die listige Wendung etc. gleichsam in sich selbst abspielen lassen und so dem innewohnenden Kampftrieb Genüge tun. Ebenso im Tragischen: jeder Konflikt bedeutet Kampf, der gewöhnlich mit dem Tode der einen Partei endet. Er gefällt; denn er entfacht das „Kraftgefühl der Kampflust", und auch der Untergang wird mit in Kauf genommen, weil dadurch der Kampf konsequent durchgeführt und zu einem Abschluß gekommen ist. [28])

Die Untersuchung, die Groos dem Tragischen widmet, ist fast ausschließlich psychologischer Art; denn sein Hauptinteresse wendet sich der Frage zu, inwiefern Tragik überhaupt ästhetisch erlebt werden kann — und die Antwort lautet: weil der tragische Stoff in besonders hohem Maße das Spiel der inneren Nachahmung gestattet,

---

[25]) Einleitung, S. 364.

[26]) Volkelt anerkennt die hohe Bedeutung des Erhabenen für das Tragische, doch glaubt er, im Tragischen der erhabenen Art nur eine Variation der Tragik zu sehen, die gleichbedeutend neben vielen anderen steht.

[27]) Spiele der Menschen, S. 317.

[28]) Konrad Lange, der die Kunst einseitig von einem biologischen Standpunkte aus betrachtet, hat diese Ansicht in fast grotesker Weise übersteigert: „Kampf und Liebe, Sieg und Untergang bilden den Hauptinhalt der Tragödie. Ihr Ursprung liegt in dem Bedürfnis der Menschen, große und wichtige Gefühle zu erleben, zu denen ihnen die Wirklichkeit keinen genügenden Anlaß bietet. Wenn das Leben mehr Gelegenheit böte zu kämpfen und zu lieben, der Gefahr und dem Tode ins Auge zu sehen, so gäbe es keine Tragödie." (Das Wesen der Kunst, II, S. 24.)

ist ein ästhetisches Verhalten grundsätzlich möglich. Trotz der zweifellos psychologischen Einsichten läßt sich gegen Groos der Vorwurf der Einseitigkeit erheben, weil er der objektiven Struktur des Tragischen in keiner Weise gerecht wird. Der „Zusammenbruch eines interessanten Menschenschicksals" kann traurig, gräßlich, tragikomisch etc. sein, braucht aber noch keine tragischen Wesenszüge zu zeigen. Denn nicht jede Vernichtung ist tragisch; sie wird es erst, wenn im Untergang und Tod Werte zum Durchbruch kommen. So kann nur der Wertgesichtspunkt das tragische Phänomen verständlich machen. Er fehlt bei Groos, und deshalb vermag seine Ansicht nicht zu befriedigen.

§ 2.

Psychologische Ausdeutungen des Tragischen im Anschluß an die Theorien von Karl Groos (Warstat, Waetzoldt, K. Lange und H. Bahr).

a) Willi Warstat und Wilhelm Waetzoldt.

Wenn Groos in seiner Auffassung von der Aesthetik und ganz besonders in der des Tragischen den formalen Gefühlen schon eine große Bedeutung zugesprochen hatte, so müssen wir in Warstat den extremen Vertreter einer reinen Funktionsästhetik sehen. Sein „ästhetisches Prinzip", welches das Aesthetische samt allen Modifikationen in ausreichender Weise erklären und begründen soll, beruht einzig und allein auf dem formalen Ablauf der Gefühle. „Nicht was wir fühlen erfreut uns zunächst, sondern daß wir fühlen; die besondere, freie Art des Gefühlsablaufs im rein-ästhetischen (genießenden) Verhalten ist die Ursache der allgemeinen ästhetischen Lust". [29])

Ein Verhalten, das diesem „ästhetischen Prinzip" entspricht, bezeichnet Warstat als „rein-ästhetisches", welches allerdings in dieser Reinheit kaum auftritt, vielmehr in den meisten Fällen mit inhaltlich gefärbten Gefühlen, mit Vorstellungen und Assoziationen vermischt ist und darum „kritisch-ästhetisches Verhalten" genannt werden muß.

Jene Vorstellungen und besondere Gefühlsqualitäten vermögen wohl die ästhetischen Modifikationen zu erklären und so dem ästhetischen Genuß [30]) eine besondere Nuancierung zu geben, haben aber für sein Zustandekommen selbst keine Bedeutung. Das „ästhetische Prinzip" allein bestimmt den spezifischen Charakter des ästhetischen Erlebens.

Wenn Warstat jenem Prinzip auch bei der Analyse des tragischen Genießens treu bleiben will, kann der Weg, der einzuschlagen ist, nur folgender sein: „Wir dürfen die objektive Grundlage des Tragischen lediglich vom Standpunkte des rein-ästhetischen Verhaltens" (d. h. von dem gefundenen ästhetischen Prinzip aus) „betrachten:

[29]) Willi Warstat, Das Tragische (Archiv für die gesamte Psychologie, Leipzig, 1908, S. 1 ff.), S. 12/13.

[30]) Vergleiche Anmerkung 4.

wir dürfen an ihr nichts in den Kreis unserer Untersuchungen ziehen, was dem rein-ästhetischen Verhalten als solchem nicht zugänglich wäre". [31])

Diese objektive Gegebenheit des tragischen Vorganges „ist ein Menschlich-Lebendiges, das leidet", [32]) und weil jedes Leben in irgend einer Beziehung wertvoll ist, muß auch im rein-ästhetischen Verhalten dieser Wert anerkannt werden, zwar „nicht auf dem Wege des Denkens, sondern auf dem des Fühlens". [33]) Das Leben selbst kann in doppelter Weise sich gegenüber dem Leiden und der Vernichtung verhalten: es leistet kraftvollen Widerstand - freilich ohne Erfolg — oder es beugt sich dem Leiden. Dort das „Tragische der Kraft", hier das „Tragische des Leidens".

Von nur sekundärer Wichtigkeit für das rein-ästhetische Verhalten ist aber die Gegenmacht in ihrem Einfluß auf die tragische Verwicklung: aus welchem Grunde der Held leidet, warum er so sehr leiden muß, bleibt dem rein-ästhetischen Erlebnis bewußtseinsunbetont. Wir würden im entgegengesetzten Falle das „ästhetische Prinzip" verletzen, d. h. die Vorstellungsseite auf Kosten der gefühlsmäßigen apperzipieren und dadurch aus der ästhetischen Haltung herausfallen. Das rein-ästhetische Verhalten „kann nur daran interessiert sein, wie das tragische Subjekt sich gegenüber dem Leiden, mag es rühren woher es wolle, verhält". [34])

Die durch diese objektive Grundlage des Tragischen bedingten inhaltlichen Gefühle untersucht dann Warstat in ihrem Verhältnis zum ästhetischen Prinzip. „Das durchschnittlich Menschlich-Lebendige ist uns schon als solches auf dem Boden des rein-ästhetischen Verhaltens eine Quelle freier Gefühlstätigkeit, die von Lust begleitet ist". [35]) Gesteigert wird aber beides, Gefühlstätigkeit und damit die Lust, wenn — wie es fast durchweg in der Tragödie geschieht — das Lebendige den Durchschnitt weit überragt. Die eigentlich tragische Färbung erhält das Gefühl jedoch erst „mit dem Hinzutritt des objektiven Leidens", wodurch „eine energische Reaktion aller Gefühlsmöglichkeiten gegen das Leiden und damit eine lustvolle Erhöhung der Gefühlstätigkeiten" [36]) bewirkt wird, die ihren Höhepunkt im Tod und Untergang des Menschlich-Lebendigen erreicht hat. Die Gefühlserschütterung befindet sich hier auf dem Gipfel des Nur-Möglichen. Als charakteristischen Bestandteil des tragischen Gefühls bezeichnet Warstat darum „das tragische Leid . . . ein Gefühl, das seinem Inhalte nach, als Leid, unlustvoll, dagegen formal, durch sein Auftreten innerhalb des rein-ästhetischen Verhaltens lustvoll ist". [37])

[31]) Das Tragische, S. 62.
[32]) Das Tragische, S. 63.
[33]) Das Tragische, S. 63.
[34]) Das Tragische, S. 65.
[35]) Das Tragische, S. 66.
[36]) Das Tragische, S. 67.
[37]) Das Tragische, S. 68.

Weil fernerhin die „tragische Gegenmacht" innerhalb des rein-ästhetischen Erlebens nicht bewußtseinsbetont erscheint,[38]) und weil die dadurch hervorgerufenen innhaltlichen Gefühle unbestimmt sein müssen, so entsteht eine lediglich dem Tragischen eigentümliche Färbung: das tragische Bangen, welches sich nur äußert „in der zitternden Entschlossenheit, mit der das Gefühl des ästhetischen Subjekts das Leid auf sich nimmt".[39])

Mit diesen zwei Momenten — dem tragischen Leid und dem tragischen Bangen — glaubt Warstat das Tragische, wie es im rein-ästhetischen Verhalten zum Ausdruck kommt, genügend gekennzeichnet zu haben. In den meisten Fällen setzt allerdings — wie oben schon gesagt wurde — das kritisch-ästhetische Erleben ein, das mit dem theoretischen eine gewisse Verwandtschaft besitzt, also die Tendenz hat, vorwiegend Vorstellungen zu apperzipieren. Daraus erklären sich auch nach Warstats Ansicht die verschiedenen Auffassungen des Tragischen: so kann Schopenhauer den tragischen Vorgang als genaues Spiegelbild unserer schmerz- und leidzerfurchten Welt betrachten, so mag Vischer das Walten der „poetischen Gerechtigkeit" zu erkennen etc. Diese verschiedenen Ausdeutungen sind eben nur deshalb möglich, weil sie in gar keiner Beziehung zum „ästhetischen Prinzip" stehen und so den Charakter empirischer Willkür haben müssen.

Eine gleiche Auffassung vom Tragischen vertritt Wilhelm Waetzoldt. Nach ihm entsteht die Erschütterung, die das tragische Geschehen bewirkt, aus dem rhythmischen Gefühlsverlauf, den es hervorruft. Tempo heißt darum die einzige Forderung, die an den Dramatiker zu stellen ist; denn erst das Tempo vermag jene rhythmische Bewegung zu erzeugen und somit das spezifisch tragische Erlebnis zu konstituieren. „Die unmittelbare Gefühlswirkung des Rhythmus gestaltet den Genuß dramatischer Kunstwerke zu einer Art seelischer Gymnastik, erzeugt jenes bekannte Auf und Ab von gegensätzlichen, sich steigernden, wiederholenden und begegnenden Empfindungen."[40])

So stellt sich die Aufführung einer Tragödie dar „als eine Folge seelischer Erlebnisse, die durch ihre formalen Verhältnisse, durch die bloße Art ihres Ablaufes, uns den charakteristischen Genuß eines dramatischen Kunstwerks verschaffen".[41] Vorstellungen inhaltlicher

[38]) „Die Beziehungen dieser Gegenmacht zum tragischen Subjekt sind nun in der Vorstellungsseite des ästhetischen Erlebnisses mit voller Klarheit und Deutlichkeit, mit voller Selbstverständlichkeit vorhanden, so daß wir sie durchaus wissen. Dieses Wissen ist aber im ästhetischen Verhalten nicht bewußtseinsbetont". (Das Tragische, S. 68.)

[39]) Das Tragische, S. 69.

[40]) Wilhelm Waetzoldt, "Kleists dramatischer Stil", Zeitschr. f. Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, 1907, S. 46.

[41]) a. a. O., S. 46.

Art vermögen die tragische Erschütterung nicht verständlich zu machen: „zum Drama wird die Bühnendichtung nur durch die bewegte Entwicklung eines Themas, durch den Rhythmus, der sie durchwaltet . . . Wir werden zwischen Erregung und Beruhigung, Verlangsamung und Beschleunigung, Spannung und Lösung hin und her getrieben und empfinden diese Regelung unseres Gefühlsverlaufes als eigenartigen Genuß". [42])

Die Funktionsästhetik weist ohne Zweifel auf ein wichtiges Moment im tragischen Erlebnis hin, auf die Bedeutung der Funktionsgefühle. [43]) Ihre Einseitigkeit besteht jedoch darin, daß sie diese Tatsache stark überspitzt und sie zum alleinigen Erklärungsprinzip der Tragik macht. [44]) Ferner — und das ist der schwerwiegendste Einwand — wird eine solche Auffassung der objektiven Struktur des Tragischen in gar keiner Weise gerecht. Das „Leiden eines Menschlich-Lebendigen" (Warstat) oder die „bewegte Entwickelung eines Themas" (Waetzoldt) sind noch nicht tragisch zu nennen. Wir müssen wissen, wofür der Held leidet, warum er vernichtet wird; denn die Erkenntnis, daß Not und Tod um ewiger Werte willen in Kauf genommen werden, macht eine Handlung erst zur tragischen. Tragik darf nicht mit Leiden gleichgesetzt werden, und Tragisches ist vom Traurigen toto genere verschieden.

b) Konrad Lange.

Schon Karl Groos hatte die Bedeutung der Illusion für das ästhetische Erlebnis anerkannt — in weit höherem Maße gilt dies aber von Konrad Lange: sie bildet für ihn überhaupt das einzige ästhetische Prinzip; denn nicht der Inhalt allein, nicht die formale Seite des ästhetischen Gegenstandes genügen, um ein ästhetisches Erleben hervorzurufen, sondern nur dort, wo die Illusion — „die

---

[42]) a. a. O., S. 46.

[43]) Utitz (s. d.) hat in seinem Buch „Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten", Halle S. 1911 die Bedeutung der Funktionsgefühle für das tragische Geschehen nachgewiesen, zugleich aber die Unhaltbarkeit einer einseitigen Ueberschätzung dargelegt.

[44]) Edith Landmann-Kalischer („Analyse der ästhetischen Contemplation", Zeitschr. f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane. 1902) verfällt dagegen der entgegengesetzten Einseitigkeit. Sie achtet die Bedeutung der gefühlsmäßigen Momente, bes. die der Funktionsgefühle, für das tragische Erlebnis gering. Die Eigenart des ästhetischen Verhaltens wird, ihrer Ansicht nach, bedingt durch eine „psychische Anomalie", insofern im Kunstwerk „ein Minimum sinnlicher Eindrücke, auf welches die Aufmerksamkeit fortgesetzt konzentriert ist, ein Maximum von Bewußtseinsinhalten (zunächst Vorstellungen) anregt". (S. 216.) Diese „Diskrepanz zwischen Mittel und Ergebnis" (S. 219) soll das „eigentliche Urphänomen" jeder ästhetischen Wirkung sein. Deshalb dürfte auch die Frage, wie das Tragische — als etwas Schmerzvolles — trotzdem Erschütterung und Beglückung hervorrufen kann, gar nicht gestellt werden; denn alle gefühlsmäßigen Momente im tragischen Verlauf dienen doch nur dazu, kräftiger, leichter und in höherem Maße Vorstellungen zu reproduzieren, und diese allein bewirken, wie sie glaubt, die ästhetische Freude.

Illusion als bewußte Selbsttäuschung", wie Lange sagt — möglich ist, kann prinzipiell die ästhetische Haltung aufkommen.

Lange unterscheidet nachdrücklichst zwischen der ästhetischen Illusion oder der Illusion als bewußter Selbsttäuschung und der gewöhnlichen, „unkünstlerischen" Illusion. „Bei der ästhetischen Anschauung sind . . . eigentlich zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewußtsein vorhanden, erstens die, daß der ästhetische Schein Wirklichkeit sei, zweitens die, daß er Schein, d. h. eine Schöpfung des Menschen sei". [45] [46] Und zwischen diesen beiden Vorstellungsreihen pendeln wir auf und ab: „ein Hinundherozillieren zwischen Wahrnehmungs- und Vorstellungsbild, Schein und Wirklichkeit, Kunst und Natur". [47]

Diesen eigentümlichen psychischen Vorgang hält Lange auch für die alleinige Ursache der ästhetischen Freude. Die inhaltliche und formale Seite des ästhetischen Objekts ist dagegen nur insofern von Bedeutung, als sie die ästhetische Illusion, jenes Oszillieren, in wirksamer Weise zu unterstützen vermag. Jak. Segal [48] hat deshalb mit Recht diese Ansicht als „psychologischen Formalismus" bezeichnet, weil nur der Ablauf und die Abwechslung der psychischen Vorgänge — bedingt durch die beiden Bewußtseinsreihen — für das ästhetische Erleben von Bedeutung sein sollen.

Mit Hilfe dieser Illusionstheorie glaubt Lange alle ästhetischen Erscheinungen, alle ästhetischen Modifikationen restlos erklären zu können — und somit auch das Tragische.

Er bestimmt es ganz allgemein als „die künstlerische, speziell die dramatische Darstellung des Traurigen. Das Wort tragisch im engeren Sinne brauchen wir nur von dem Traurigen in der Kunst. Wenn wir von einem Ereignis des wirklichen Lebens sagen, daß es tragisch sei, so hat dieses Urteil immer den Nebensinn, daß wir es für dramatisch darstellbar halten". [49] Zwar kann nicht jedes traurige Geschehen innerhalb der Wirklichkeit ästhetisch erlebt werden; nur dort, wo es dem Künstler gelingt, den traurigen Stoff zu gestalten, so zu gestalten, daß er die bewußte Selbsttäuschung möglich macht, ist für Lange Tragik vorhanden. Darum lehnt er es auch ab, eine inhaltliche Bestimmung des tragischen Phänomens zu geben, ja er glaubt jede Auffassung der Tragik — sei sie optimistischer oder

---

[45]) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, B. I. S. 208.

[46]) Lange hat die Illusionstheorie auch auf die Naturgegenstände — sofern sie ästhetisch betrachtet werden — ausgedehnt; er spricht in diesem Falle von der „umgekehrten Illusion", d. h. die Natur ist nur dann ästhetisch erlebbar, wenn sie als Kunstwerk anschaulich erfaßt wird. (Vergleiche dazu: Das Wesen der Kunst, B. II. Kap. 24, 25, 26.)

[47]) Das Wesen der Kunst, B. I. S. 334.

[48]) Vergleiche Jak. Segal, „Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens", Archiv f. d. gesamte Psychologie, Leipzig, 1906, S. 254 ff.

[49]) Das Wesen der Kunst, B. II. S. 122.

pessimistischer Art — ad absurdum geführt zu haben.[50] Dem gegenüber behauptet seine Illusionsästhetik, „daß es nur darauf ankomme, das Traurige, das den Inhalt der Tragödie bildet, so zu wählen und zu gestalten, daß eine möglichst starke Illusion erzeugt wird, weil eben durch diese Illusion, d. h. durch den sie konstituierenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen, das Bewußtsein verhindert wird, längere Zeit und intensiv bei dem unlusterregenden Inhalt zu verweilen".[51]

Das Tragische an sich — und das ist der größte Einwand, den man gegen diese Ansicht erheben muß —[52] kennt Lange überhaupt nicht. Tragik ist für ihn jedes künstlerisch gestaltete traurige Ereignis der Wirklichkeit. Die Erkenntnis aber, daß das Tragische und das Traurige ihrem Wesen nach verschieden sind, daß tragische Konflikte auch außerhalb der Kunst möglich sind, und daß es umgekehrt ein künstlerisch geformtes Trauriges geben kann, fehlt ihm völlig. Gleichfalls ist es verfehlt, das Tragische nur vom Standpunkt der Psychologie, bezw. Aesthetik bestimmen zu wollen. Tragik ist unzertrennlich mit Werten verknüpft, und diesen wird die psychologische Illusionstheorie nicht gerecht. Sie verkennt den objektiven Sachverhalt und versucht einseitig aus dem psychologischen Ablauf, das Tragische zu erklären.

c) Hermann Bahr.

Karl Groos (s. d.) hatte u. a. auf eine nicht zu unterschätzende Bedeutung der Spieltätigkeit hingewiesen, insofern sie in harmloser Weise eine Entladung der Triebe und Affekte bewirkt. Diese Ansicht hat dann H. Bahr[53] zur Erklärung des Tragischen weiter ausgebaut, wobei er die Ergebnisse der Psychoanalyse — wie die Theorie des Unbewußten, die kathartische Methode, Abreaktion im Sinne Freuds u. ä. — benutzt, bezw. sich auf sie beruft.

Was will das Tragische, und was bedeutet es für den heutigen Menschen noch, ist Bahrs Fragestellung. Daß die Tragödie in hohem Maße unsere Gefühle aufpeitscht, wie es keine andere Kunstgattung vermag, daß sie uns Menschen zeigt, deren Lebensdrang ins Unermeßliche geht, deren Leidenschaften unmöglich und wahnwitzig erscheinen, all das sei zugestanden. Doch warum eine solche Darstellung, die nach Bahrs Meinung Instinkte und Triebe zu neuem Leben aufweckt und Leidenschaften, die unsere gegenwärtige Kultur schon lange eingedämmt, wenn nicht gar beseitigt hat, wieder wach ruft? Irgend eine Bedeutung der Tragödie für den modernen Men-

---

[50]) Vergleiche „Das Wesen der Kunst", B. II. S. 127/138.

[51]) Das Wesen der Kunst, B. II. S. 127.

[52]) Zur Kritik der Illusionstheorie im allgemeinen vergl. Jak. Segal, „Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens", a. a. O.

[53]) Seine Auffassung vom Tragischen hat Bahr im „Dialog vom Marsyas", („Die Kultur", B. 4, herausgegeb. von C. Gurlitt) Berlin und im „Dialog vom Tragischen", Berlin, 1904 niedergelegt.

schen, der auf eine jahrhundertalte Kultur zurückblickt, könnte darum allenfalls in eingeschränktem Maße nur zugestanden werden. Wenn wir aber trotzdem nach dem letzten Sinn fragen, den die Tragödie bei den Griechen ohne Zweifel hatte, so vermag ihn Bahr nur in folgendem zu finden: Die Tragödie ist die geniale Schöpfung einiger großer Künstler und Staatsmänner, die dadurch Griechenland vor Revolution und Auflösung bewahren wollten.

Das Paradoxon löst sich für Bahr durch eine aufmerksame Betrachtung der historischen Entwicklung Griechenlands. Ursprünglich als Nomadenvolk hatte es fortwährende Kämpfe mit anderen Stämmen zu führen, Entbehrungen aller Art mußte es leiden, eine ruhige Entwicklung, wie sie Frieden und gesetzmäßige Ordnung zu geben vermögen, war kaum vorhanden. So kommt es, daß der „heroische" Mensch, der Kühnste, Tapferste und Listigste im Kampf als der größte gilt; er ist das Ideal, dem die Jugend zujubelt, und dem sie nachstrebt. Durch die Besiegung der Nachbarvölker werden die Griechen jedoch allmählich zur Aufgabe ihres Nomadenlebens gezwungen, und das jetzige Dasein verlangt mildere Sitten und fordert gänzlich andere soziale Beziehungen. Die neue Lebensform schafft einen neuen Menschentyp.

Doch die Triebe und Leidenschaften, die sich in der vergangenen Zeit ungehindert auswirken konnten, sind nicht verschwunden; latent liegen sie bereit, um im geeigneten Moment hervorzubrechen und um die bestehende Kultur zu zerstören — wie ein schwelendes Feuer, das nur den leisen Windhauch braucht, um mit voller Kraft emporzulodern und alles zu vernichten. „Aber da hatte die Nation noch die Kraft, eine Anstalt zu erfinden, die ihr half, ihre Hysterie auf die größte Art ‚abzureagieren'": [54]) die Tragödie. „Sie erinnert ein durch Kultur krankes Volk, woran es nicht erinnert sein will, an seine schlechten Affekte, die es versteckt, an den früheren Menschen der Wildheit, der im gebildeten, den er jetzt spielt, immer noch kauert und knirscht, und reißt ihm die Ketten ab und läßt das Tier los, bis es sich ausgetobt hat, und der Mensch, von den schleichenden Dämpfen und Gasen rein und frei, durch Erregung beschwichtigt, bildsam zur Sitte zurückkehren kann". [55])

Die Tragödie wird so zu einem Mittel, die starken Triebe und zerstörenden Affekte an das klare Licht des Bewußtseins zu ziehen und sie damit unschädlich zu machen. Indem die Tragödie diese Aufgabe löst, wird jener Zustand eines Staates erreicht, in dem „gelassene Ordnung und besonnene Ruhe" herrschen: die Euorgesie. „Εὐοργησία ist also das Wohlverhalten aller Affekte, εὐόργητος, in wem sie sich ungestört vertragen, wer keinen über den anderen wachsen, keinen verkümmern läßt, wer sie so beherrscht, daß er niemals unter ihnen zu leiden hat, sondern aus ihren Gewittern zuletzt selbst

[54]) Dialog vom Tragischen, S. 23.
[55]) Dialog vom Tragischen, S. 23/24.

doch nur immer erfrischt, gestärkt, erkühnt hervorgehen wird.“ [56]) Affekte, die nicht natürlich entladen werden, können gewaltsam hervorbrechen und das Chaos herbeiführen. Die Tragödie reagiert sie ab in der Art, „daß diese, um nicht langsam das ganze Wesen schleichend zu vergiften, von Zeit zu Zeit ausgetrieben werden, bis sie, im nächsten Geschlechte immer schwächer und schwächer, allmählich natürlich absickern und zuletzt versiegen“. [57])

Für unsere Zeit hat deshalb, nach Bahrs Meinung, die Tragödie nur geringe oder gar keine Bedeutung mehr, weil die Affekte, die sie ursprünglich abreagieren sollte, uns kaum noch belästigen. Im Gegenteil, sie könnte Schaden stiften, indem sie längst vergessene Triebe weckt, die das heutige kulturelle Leben stark beunruhigen und bedrohen.

Bahr hat die alte Katharsistheorie des Aristoteles um eine neue interessante Ausdeutung bereichert. Wenn man ihm auch in diesem Punkte zustimmen würde, so bleibt aber ein anderer Einwand in voller Schärfe bestehen: Die Psychologie allein wird der Tatsache des Tragischen nicht gerecht. Wir wollen vielmehr wissen, was Tragik ist, welcher objektive Gehalt dem tragischen Erlebnis zugrunde liegt und nicht nur, wie die Tragödie auf ihren Betrachter wirkt. Diese Antwort bleibt uns jedoch Bahr schuldig. Erst dann ließe sich auch mit Sicherheit entscheiden, welche Bedeutung eine Tragödie für den modernen Menschen haben kann oder nicht.

§ 3.
Joh. Volkelts Aesthetik des Tragischen.

Volkelts Aesthetik nimmt, obwohl sie noch der psychologischen Richtung angehört, aus zwei Gründen eine besondere Stellung ein. Einmal weist sie durch den Normbegriff auf eine objektive Betrachtungsweise des Aesthetischen hin. Zum anderen aber unterscheidet sie sich durch ihren Systemcharakter von jeder anderen psychologischen Aesthetik. Während z. B. Lipps von einem Problem ausgeht und es mit äußerster Konsequenz nach allen seinen Möglichkeiten durchdenkt und durchführt, liebt Volkelt die klare Disposition und den systematischen Aufbau.

Die fundamentale Bedeutung der Psychologie für die Aesthetik erscheint Volkelt unbestreitbar. „Der ästhetische Gegenstand, mag er der Natur oder Kunst angehören, kommt in seiner ästhetischen Eigentümlichkeit erst durch Wahrnehmung, Gefühl, Phantasie des aufnehmenden Subjekts zustande . . . Das Transsubjektive in seinem transsubjektiven Sein ist in allen Fällen ästhetisch eine Null“, [58])

---

[56]) Dialog vom Marsyas, S. 47.
[57]) Dialog vom Tragischen, S. 38.
[58]) System der Aesthetik, I. S. 5.

oder wie es an anderer Stelle heißt: „Unsere sämtlichen ästhetischen Werte, die wir der Natur und Kunst zuerkennen, gelten nur für unsere Art zu sehen und zu erleben, für unsere Art, räumlich und zeitlich zusammenzufassen und auseinanderzulegen". [59]) Ohne eine gründliche Erforschung der Wahrnehmung und des Gefühls (der Einfühlung), d. h. ohne eine psychologische Untersuchung des ästhetischen Erlebnisses ist also für Volkelt Aesthetik als Wissenschaft unmöglich.

Dennoch werden auch von ihm ihre Grenzen erkannt und damit die Aussichtslosigkeit jeder Untersuchung, die das Aesthetische nur unter psychologischen Gesichtspunkten betrachtet. „Wir wissen: die Psychologie mit ihren Mitteln kommt niemals über Feststellung, Zergliederung, Verknüpfung des Tatsächlichen hinaus. Wenn also ein seelisches Gebiet mit dem Anspruch analysiert wird, daß es einen bestimmten menschlichen Wert darstellt, so kann dies nur durch eine normative Betrachtung gerechtfertigt werden". [60]) Normen sind aber Forderungen, die an den Menschen herantreten, und die er erfüllen muß, wenn er ästhetische Werte von bestimmter Prägung erleben und erfassen will. Das „gefühlserfüllte Anschauen", der „menschlich-bedeutungsvolle Gehalt" des ästhetischen Objekts, die „Irrealisierung des Wirklichkeitsgefühls" und die „vollendete Durchführung des gliedernden Auffassens" bilden die vier notwendigen normativen Voraussetzungen jedes ästhetischen Erlebens. [61]) Sie also gewähren erst die Möglichkeit, das Aesthetische als einen „Selbstwert" zu erfassen.

Mit dem Begriff des Selbstwertes greift nun für Volkelt die Metaphysik unmittelbar in das Gebiet der Aesthetik ein, weil erst sie imstande sein soll, sein Wesen näher zu bestimmen. Der ästhetische Wert hat die Funktion der Harmonisierung des Seelenlebens; rein logisch steht er gleichberechtigt neben dem religiösen, ethischen und dem Wahrheits-Wert, die zusammen in ‚föderativer Einheit' den absoluten Wert darstellen. Hier aber liegen und müssen die Grenzen jeder Aesthetik liegen, „jenseits deren es nur noch Ahnungen geben kann. Der Dichter und Seher mag uns seine Gesichte von dem Urschönen künden". [62])

---

[59]) System der Aesthetik, I. S. 6.

[60]) System der Aesthetik, I. S. 291.

[61]) Man hat nicht mit Unrecht Vokelts normative Begründung der Aesthetik für verfehlt gehalten. So bezeichnet sie Jak. Segal nur als „eine in andere Worte gefaßte psychologische Gesetzmäßigkeit" („Psychologische und normative Aesthetik", Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, 1907, S. 20.), deshalb weil die Normen letzten Endes doch wieder aus der Beschaffenheit psychischen Erlebens entwickelt werden, nicht aber einer Untersuchung des ästhetischen Objekts entspringen. Darum hat Volkelt trotz aller Ansätze den ästhetischen Psychologismus nicht überwunden. Seine normative Begründung der Aesthetik weist wohl in die Richtung einer Gegenstandsbetrachtung, ist aber von der objektiven Methode noch weit entfernt.

[62]) System der Aesthetik, III. S. 567.

Jene dreifache Betrachtungsweise (psychologische, normative und metaphysische Untersuchung), deren sich Volkelt bei der Erforschung der allgemeinen Aesthetik bedient, bildet ebenso für die ästhetischen Modifikationen, zu denen er auch das Tragische rechnet, die methodische Grundlage. Eine Frage bleibt allerdings noch am Schluß zu lösen, bezw. der Kritik überlassen: ob das Tragische, so wie es Volkelt auffaßt, lediglich von seinem metaphysischen Standpunkt aus zu verstehen ist, so daß die psychologischen und normativen Untersuchungen dadurch in bestimmter Weise beeinflußt werden — oder ob man eine derartige Abhängigkeit nicht feststellen kann.

Die Norm [63]) des Menschlich-Bedeutungsvollen erweist sich bei der Erscheinung des Tragischen von grundlegender Wichtigkeit; denn menschlich-bedeutungsvoll muß einmal das Leid, zum anderen aber die Person sein, der dieses Leid zugefügt wird. Nur unter diesen Voraussetzungen kann es zum Erlebnis der Tragik kommen. Unannehmlichkeiten und Aergernisse, wie sie der Alltag dem Menschen dauernd beschert, wirken nicht tragisch; aber dort, wo das Leid in außerordentlicher Größe auftritt, wo Untergang und Vernichtung drohen, ist die Möglichkeit für das Entstehen einer tragischen Situation gegeben. „Solange ich mir sage: das Unglück ist zwar groß, es fordert viel Kraft zum Ertragen, aber der Leidende wird keinesfalls oder kaum darüber zugrunde gehen, weder seinem leiblichen Dasein noch seinem Innenleben droht ernsthaft Verderben: solange weist die Gefühlswirkung nicht jene Erschütterung auf, die sich überall dort einstellt, wo das Leid das Leben an der Wurzel faßt.“ [64]) Dort also, wo die konsequenteste Form des Leides, nämlich der körperliche oder seelische Untergang oder auch beides zugleich, eintreten, herrscht reine Tragik vor, die Volkelt als das „Tragische der erschöpfenden Art“ bezeichnet.

Doch wird dieses Leid von außerordentlicher Größe auch dann nicht tragisch wirken, wenn es nur ein Durchschnittsmensch an sich erfährt. Kleine Naturen und biedere Bürger, klägliche und jämmerliche Gestalten erwecken, wenn das vernichtende Schicksal sie allzu hart anpackt, allenfalls Bedauern, wenn nicht gar Ekel. Ein tragischer Konflikt ist deshalb nur dort vorhanden, wo das furchtbare Leid einen großen, nicht alltäglichen Menschen trifft. Es ist kein bloßer Zufall, daß in sehr vielen Tragödien die Hauptpersonen Könige, Helden und großangelegte Charaktere sind. [65]) Kleine Menschen haben

---

[63]) Aus methodischen Gründen erscheint es zweckmäßig, mit der normativen Betrachtung zu beginnen, weil sich dann leicht die psychologischen Grundlagen des Tragischen, besonders das Kontrastgefühl, entwickeln lassen.

[64]) Aesthetik des Tragischen, S. 52/53.

[65]) Man vergleiche damit die Ansicht Schopenhauers: „Personen von großer Macht und Ansehen sind jedoch deswegen zum Trauerspiel die geeignetsten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Größe haben muß, um dem Zuschauer, wer er auch sei, als furcht-

nur ein kleines Schicksal, und die tragische Erschütterung stellt sich nur bei Personen ein, die „menschlich-groß" empfunden werden. Volkelt versteht darunter „ein fühlbares Ueberragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgendeiner bedeutungsvollen Seite hin . . . Soll eine Person tragisch wirken, so muß sie uns fühlen lassen, daß sie mindestens nach irgend einer Seite hin, nicht zur Dutzendware gehört, daß sie in dieser oder jener Richtung ein ausgezeichnetes, besondere Aufmerksamkeit verdienendes, einen menschlichen Wert in besonderem Grade darstellendes Exemplar des Menschlichen ist, daß gleichsam die Natur etwas Besonderes mit ihr vorhatte". [66]) [67])

Ebenso wichtig für das Tragische, wie die Größe des Helden und das Untergang drohende Leid, ist die Forderung, daß dieses Leid mit Größe und Würde ertragen wird. Es mag Menschen geben, die in mehrfacher Hinsicht die Grenzen des Durchschnittlichen nach oben hin überragen, die aber trotzdem, wenn sie ein furchtbares Schicksal trifft, in Kleinmut, Jammer und Kläglichkeit versinken und so den Eindruck der Tragik vollständig unmöglich machen.

An dieser Stelle erscheint es angebracht, eine nähere Beschreibung der subjektiv-seelischen Seite, der Erlebensseite des Tragischen einsetzen zu lassen. Die Größe der tragischen Person hat unbedingt eine positive Reaktion aller Gefühlsmöglichkeiten zur Folge. „Wir fühlen: vor der Größe sollte sich die Welt ebnen, sollten die Hindernisse weichen; dem Streben und Wirken des großen Menschen sollte die Welt in ihren Bedingungen und Kräften entgegenkommen; den großen Anlagen und Taten sollte Sieg und Heil beschieden sein." [68]) Aber das geschieht nicht — im Gegenteil: der Held ist zur Vernichtung verdammt, er muß leiden, mehr leiden, als es je dem Durchschnittsmenschen bestimmt ist; die menschlich-bedeutungsvolle Persönlichkeit geht unter, in einer Art, die ihrer Größe absolut widerspricht. Als grelle Dissonanz stehen sich jene imponierende Gestalt und das grausige Leiden gegenüber.

bar zu erscheinen. Nun aber sind die Umstände, welche eine Bürgerfamilie in Noth und Verzweiflung versetzen, in den Augen der Großen oder Reichen meistens sehr geringfügig und durch menschliche Hülfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit, zu beseitigen: solche Zuschauer können daher von ihnen nicht tragisch erschüttert werden. Hingegen sind die Unglücksfälle der Großen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keiner Abhülfe von außen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen, oder untergehen. Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe." (Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, B. II, S. 513/14. Leipzig Reclam.) — Aus dem gleichen Grunde lehnt auch in der Gegenwart Paul Ernst die bürgerliche und proletarische Tragödie ab. (Vergl. „Das Drama und die moderne Weltanschauung" aus: Der Weg zur Form, 2. Auflg., Berlin, 1915.)

[66]) Aesthetik des Tragischen, S. 72/73.

[67]) Nach Ziehen muß der Held, wenn er tragisch wirken soll, „Bewunderung" erregen und „Größengefühle" in uns wecken. (Th. Ziehen, Vorlesungen über Aesthetik, B. II, S. 209 ff. Halle/S. 1925.)

[68]) System der Aesthetik, II. S. 312.

Psychologisch gesehen ruft diese Tatsache das „Kontrastgefühl" hervor, welches Volkelt in dieser Reinheit nur beim tragischen Erlebnis zu finden meint. „Ueberall also, wo wir einen großen Menschen leiden und verderben sehen, drängt sich dem natürlichen Gefühl unmittelbar ein Zwiefaches auf: eine Erwartung, Forderung und ein Gefühl der Enttäuschung . . . Unser Gefühl wallt dem außerordentlichen Menschen mit der hochgestimmten Gewißheit entgegen: er sei zu freudigem Wirken, zu Gelingen und Sieg bestimmt; zugleich aber werden wir mit schneidender Schärfe, mit unbarmherzigen Verneinen dessen inne, wie verkehrt unser Hoffen und Fordern war." [69]) Unsere erwarteten „Hochgefühle", wie M. Ahrem [70]) sagt, verkehren sich in Leid und Schrecken. Seinem Wesen nach ist das Kontrastgefühl weder zu den gegenständlichen noch zu den Funktionsgefühlen zu rechnen, sondern nur den Teilnahmsgefühlen zuzuordnen; und jene Teilnahme, die wir dem tragischen Helden entgegenbringen, und die sich in Mitleid, banger Erwartung, Furcht und Entsetzen vor dem eigentümlichen Weltlauf, vor der Widersinnigkeit des tatsächlichen Geschehens äußert, bewirkt eine Herabdrückung der seelischen Stimmung. „Dieses Gerütteltwerden an dem, was in uns fest, zuversichtlich, glaubensstark ist, kommt allem Tragischen zu." [71]) Tragik ist also — wenn man von den erhebenden und lustbetonten Momenten absieht, von denen gleich noch die Rede sein wird — unter allen Umständen unlustvoll; denn „soweit die dem Tragischen als solchem in unterscheidender Weise entsprechenden zuständlich-subjektiven Gefühle in Frage kommen, überwiegt die Niederdrückung und Unlust". [72])

Wenn eine Tragödie trotzdem ästhetische Freude und Beglückung auslöst, so bewirken der Meinung Volkelts entsprechend diesen positiven Gefühlszustand nur außertragische Momente. Im ästhetischen und künstlerischen Erleben überwiegt zweifellos die Erhebung; die wissenschaftliche Forschung muß dagegen auf Reinhaltung der Begriffsbildung dringen und deshalb diese Erhebung als unabhängig vom Tragischen betrachten und erkennen.

Welches sind nun die erhebenden Momente, die das tragische Dunkel aufhellen, die eine Milderung des Gefühlsdrucks möglich machen? Es würde zu weit führen, Volkelts subtile Untersuchungen dieses Problems ausführlich darzulegen. Nur das Wichtigste muß gesagt werden.

Die Haltung des tragischen Helden kann im Untergang trotzig und aufrecht sein, sie kann aber auch ruhige Entschlossenheit oder stille Demut ausdrücken. Umgekehrt vermag das Leid eine läuternde Wirkung auf den von ihm Betroffenen auszuüben, oder die von dem

---

[69]) Aesthetik des Tragischen, S. 77.

[70]) Maximilian Ahrem, Das Problem des Tragischen bei Th. Lipps und Joh. Volkelt. Diss. Bonn, 1909.

[71]) Aesthetik des Tragischen, S. 300.

[72]) System der Aesthetik, II., S. 322.

Helden vertretene Sache läßt baldigen Sieg ahnen.[73] Dann erscheinen häufig der Tod und der Untergang als Sühne und als Walten einer erhabenen Gerechtigkeit. Und ebenso bewirkt das Mitleid — ein Gefühl, welches schon Aristoteles als eng verknüpft mit dem tragischen Erlebnis aufgefaßt hat — eine Erhebung, „indem wir unser Herz erwärmen und erweitern, unser Gefühl dahingeben, den Leidenden mit unserem Gefühl umfangen und hegen".[74] Nicht zu vergessen sind die Funktionsfreuden, die gerade beim tragischen Vorgang in besonders hohem Grade entfacht und eine erhöhte psychische Tätigkeit hervorrufen — obwohl ihnen Volkelt nur geringe Bedeutung zumißt. Alle diese Momente — und Volkelt führt weit mehr an — bewirken eine Erhebung des tragischen Erlebnisses. Außerdem umfaßt der Gesamteindruck des Tragischen „auch diejenigen Gefühle, die dem Tragischen mit mehreren andern oder allen ästhetischen Gebieten gemeinsam sind . . . Von diesen — kurz gesagt — in weiterem Sinne tragischen Gefühlen" läßt sich abermals nachweisen, „daß die Lust in ihnen die Herrschaft führt";[75] dazu gehören: die Freude an dem einheitlichen Kunstwerk, an der Gestaltung der dramatischen Handlung, dem Rhythmus der Sprache etc.

Zeigt uns die Tragödie nur einen unglücklichen Zufall? Sind die beiden kontrastierenden Momente — Größe der Person und unheilbringendes Leid — nur eine Laune im tatsächlichen Geschehen, oder bestehen hier gewisse Gesetzlichkeiten, die tief im Wesen des Seins beschlossen liegen; und — das würde die äußerste Konsequenz dieser Frage sein — ist Gott, analog dem tragischen Helden, selbst tragisch? Mit dieser Problemstellung ist die rein ästhetische Haltung gegenüber dem Tragischen aufgegeben worden und dafür ein metaphysischer Gesichtspunkt in die Betrachtung eingeführt: das Tragische erscheint jetzt als metaphysische Kategorie. „Da ich nun an dieser Stelle unmöglich in umfassende metaphysische Erwägungen eintreten kann, so sind die folgenden Betrachtungen nur in dem bescheidenen Sinne eines Ausblickes von dem Standorte aus aufzufassen, den ich in der Metaphysik nun einmal einnehme."[76]

---

[73]) Nach Th. Ziehen besteht die Erhebung in dem Siege der „Idee", die den Tod des Helden überdauert. „Der tragische Held vertritt eine Idee und geht für diese Idee unter. Wir verstehen dabei unter ‚Idee' hier im prägnanten Sinne eine sehr stark positiv betonte Vorstellung allgemeinen und vorzugsweise geistigen Inhalts. Der Kampf und Untergang des Helden erregt unser Mitleid und unsere Furcht, seine Größe unsere Bewunderung. Sein Untergang überzeugt uns, daß die Verwirklichung der Idee im individuellen Menschen und unter menschlichen Verhältnissen überhaupt scheitert, daß aber die Idee selbst von diesem Scheitern nicht betroffen wird; die Idee als Idee bleibt siegreich. . . . Unsere Theorie verzichtet auf die Verwirklichung der Idee, sowohl in der Gegenwart wie in der Zukunft und verlangt nur, daß die Idee als solche den Untergang des Helden nicht teilt". (Vorles. ü. Aesthet. a. a. O., B. II S. 219/20.)

[74]) Aesthetik des Tragischen, S. 306.

[75]) System der Aesthetik, II. S. 322/23.

Man geht, um Volkelt am besten zu verstehen, von seinem Begriff des Kontrastgefühls aus, das aus dem Widerstreit zwischen einem Seinsollenden, dem Menschlich-Bedeutungsvollen und einem Nichtseinsollenden, dem Untergang bringenden Leid, hervorwächst. Fassungslos steht der Mensch dieser blinden Weltkraft gegenüber, die jede Frage nach dem Warum, nach dem Zu-welchem-Zweck unbeantwortet läßt. „Das Widersinnige, Nichtseinsollende, was im Leiden liegt, bringt sich uns mit Nachdruck zum Bewußtsein. Das Leid erhält von dem Gefühl jenes Widerstreites aus eine Schwere, einen Stachel, etwas Aufregendes und Erschreckendes, etwas an der Vernunft der Welt Rüttelndes, wie es entfernt nicht dem Leide des Durchschnittsmenschen zukommt. Das Leid des überragenden Menschen ist eine Frage an das Welträtsel; es läßt das Schicksal, das über allem menschlichen Leben schwebt, als dunkel oder gar grausig erscheinen." [77] Deshalb will die Tragödie auch mehr als nur ein Einzelschicksal zeigen: am individuellen Fall offenbart sich das Wesen der Welt überhaupt. Nicht nur Hamlet als der Prinz von Dänemark, nicht nur Karl Moor als diese individuelle Persönlichkeit leiden durch einen sonderbaren, unglücklichen Zufall, und wir im Theater sehen dort auf der Bühne lediglich ein seltsames Geschehen, einen unverständlichen gräßlichen Vorgang, den nur dieser eine Mensch erdulden muß – wir meinen vielmehr, „es sei eine wesentliche Seite am Dasein, es gehöre zum Sinne des Lebens, daß menschliche Größe zu Sturz und Fall führe, daß gerade das Ungewöhnliche die Endlichkeit scharf und peinvoll zu spüren bekomme, daß das Hochragende seine Kehrseite an Unseligkeit, Niedrigkeit, Frevel habe". [78] Die Tragödie will nach dieser Ansicht in dem individuellen Schicksalsweg des tragischen Menschen das typische Schicksal der Menschheit zeigen. Wir sollen fühlen, daß das Leiden im tragischen Verlauf nicht nur menschlich-bedeutungsvoll sein muß, sondern daß es sich ausweitet zum „Menschheitlich-Bedeutungsvollen": Das Schicksal des tragischen Helden exemplifiziert damit das Schicksal der Menschheit überhaupt.

Aber nicht nur sie leidet ewig unter jenem unglückseligen Zwiespalt von Vernunft und ihrem Gegenteil. Volkelt geht weiter: Wie kann der Weltgrund harmonisch sein, wenn das Hohe und das Edle zerrüttet und vernichtet werden? „Ich gestehe: je stärker und vielseitiger ich das erfahrungsmäßige Weltbild auf mich wirken lasse, um so mehr befestigt sich in mir die Ueberzeugung, daß Gegensatz, Zwiespalt und Negation, die allenthalben die Erfahrungswelt kennzeichnen, sich bis in das Weltinnerste, bis in Gott hineinstrecken". [79] Wie kann der Urgrund alles Seins sinnvolle Vernunft sein, wenn das von ihm Geschaffene doch den Stempel der Nichtigkeit, des Nichtseinsollenden in sich trägt? Darum muß das Universum in sich

[76] Aesthetik des Tragischen, S. 510.
[77] Aesthetik des Tragischen, S. 78.
[78] Aesthetik des Tragischen, S. 98/99.
[79] Aesthetik des Tragischen, S. 511.

einen ungeheuren Riß, einen ewigen Widerspruch enthalten, von dem auch Gott nicht verschont geblieben ist.

Nur durch eine Einschränkung ist es Volkelt möglich, dem absoluten Pessimismus eines Schopenhauer oder Bahnsen zu entgehen: die Tragik des Weltgrundes ist nicht identisch mit der Tragik des Endlichen. Gewiß ringt das Absolute und muß ständig mit seinem Gegenteil ringen, aber es überwindet es und triumphiert doch schließlich über die Negation. Wie das Gute sich auch in der Besiegung des Bösen zeigen kann, so äußert sich das Vernünftige oft im Kampfe mit dem Sinnwidrigen; und gerade dadurch, daß es das Irrationale überwindet, unterscheidet sich diese Tragik von der Tragik des Endlichen. „Somit ständen wir vor einer Weltanschauung, die sich als Synthese äußerster Weltgegensätze charakterisiert. Einerseits ist die Welt im Seinsollenden, im absoluten Werte gegründet. Aber zugleich hat das ewig Vernünftige, Seinsollende, absolut Wertvolle es ebenso ewig mit seinem Gegenteil zu schaffen, es kann sich nur verwirklichen, indem es seinen Weg durch das Irrationale, Nichtseinsollende, Sinnwidrige nimmt und mit seinem Gegensatze ringt.“ [80]) Die Tragik des Unendlichen führt darum nicht zur Hoffnungslosigkeit, weil Gott das Leiden stets überwindet. „Sub specie aeternitatis besteht das Tragische nur insofern, als es einen ewigen Durchgangspunkt für den Sieg des Guten und Heilvollen bildet.“ [81])

Wir stehen am Ende der Metaphysik des Tragischen. Obwohl diese Volkelt aus einer nur ästhetischen Betrachtung der Tragik entfernt wissen will, ist es ihm andererseits nicht gelungen, auf ihre Mithilfe zu verzichten. Gerade das Kontrastgefühl und die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen erfahren durch eine metaphysische Unterbauung eine Ausweitung und Vertiefung, die sie in ihrer Wichtigkeit und Notwendigkeit für das tragische Geschehen erst klar und deutlich charakterisiert. Volkelt muß deshalb zugeben, daß die ästhetische Untersuchung der tragischen Gegebenheit nicht gerecht zu werden vermag, und daß gerade bei ihr metaphysische Begriffe unvermeidbar und unerläßlich sind. Denn „so streng nun aber auch von allen metaphysischen Voraussetzungen abzusehen sein wird, so ist doch auf der anderen Seite unbestreitbar, daß die erfahrungsmäßige Feststellung gerade des tragischen Sachverhaltes unwillkürlich von der Gesamtlebensanschauung des jeweiligen Aesthetikers mehr oder weniger abhängt“. [82])

Umgekehrt ist aber durch diese metaphysischen Voraussetzungen das Tragische in seiner spezifischen Eigenart verkannt und verfälscht worden. Weil Volkelt in der Tragik lediglich ein schmerz- und leidvolles Geschehen, einen Vorgang mit Vernichtung bringendem Ausgang zu erkennen meint, muß ihm der prinzipielle Unterschied zwischen Tragischem und Traurigem fremd bleiben. In beiden Fällen

[80]) Aesthetik des Tragischen, S. 519.
[81]) Aesthetik des Tragischen, S. 520.
[82]) System der Aesthetik, II, S. 306.

sind wohl Untergang, Not und Tod unerläßlich; aber das Tragische bedeutet mehr: Schmerz und Leid sind notwendig, um bestimmte Werte zu offenbaren, die gerade in der tragischen Situation verwirklicht und sichtbar werden. Diese wesenhafte Seite der Tragik hat Volkelt übersehen, und deshalb auch die Beglückung, die das tragische Erlebnis vermittelt, aus außertragischen Momenten erklären müssen.

§ 4.

Der Begriff des Tragischen bei Theodor Lipps.

Ein Wort von Lipps soll an den Anfang dieses Kapitels gestellt werden: „Ich muß überhaupt bitten, daß meine ästhetischen Anschauungen in den Gesamtzusammenhang meiner psychologischen und vor allem psychologisch-ethischen Anschauungen hineingestellt werden. Die Aesthetik . . . ist eine psychologische Disziplin. Und Aesthetik und Ethik hängen bei aller Verschiedenheit aufs Innigste zusammen.“ [83]) Deshalb werden auch bei der Analyse des Tragischen psychologische und ethische Gesichtspunkte von ausschlaggebender Bedeutung sein.

Gerade von seiten einer psychologischen Aesthetik muß die Kardinalfrage des Tragischen — wie etwas Schmerzvolles doch mit ästhetischer Beglückung erlebt werden kann — zum Zentralproblem werden. Lipps glaubt — im Unterschied zu Volkelt — im tragischen Stoff selbst die Erklärung dafür zu finden, d. h. die Erschütterung und Erhebung erscheint ihm nicht durch außertragische Momente bedingt. Den Beweis für diese Ansicht sieht er in der „psychischen Stauung“, einer eigenartigen Gesetzlichkeit des Seelischen eindeutig erbracht.

Ein Beispiel vermag am besten den Sachverhalt, den Lipps meint, erläutern: Ein uns wertvoller Gegenstand ist beschädigt worden. Sein Wert wird dadurch, wenn auch vielleicht nicht ganz aufgehoben, so doch stark herabgedrückt. Die psychologische Erklärung dieses Tatbestandes beruht darauf, daß der Besitz oder der Anblick eines wertvollen Dinges unbedingt lustvoll ist, eine eintretende Beschädigung dagegen ein Unlustgefühl im Gefolge hat. In den weitaus meisten Fällen wird auch eine derartige seelische Reaktion eintreten. Trotzdem ist der entgegengesetzte Fall möglich. Durch den Schaden, den der Gegenstand erfahren hat, kommt uns erst sein Wert klar zum Bewußtsein. Wir erkennen jetzt nach der Verletzung, die ihn wertlos machte, seine Bedeutung, welche er für uns gehabt hat. So wirkt die Unlust, die anfänglich beim Betrachten der zerstörten Form entstand, trotzdem positiv. Prinzipiell ist es also möglich, aus Leiden und Schaden doch Gewinn, aus Unlust tatsächlich Lust resultieren zu lassen.

---

[83]) Aesthetik I, S. 223.

Diese unbedingt feststehende Tatsache faßt Lipps im „Gesetz der psychischen Stauung" zusammen und formuliert es in seiner „Psychologie" folgendermaßen: „Wird ein psychisches Geschehen in seinem natürlichen Ablauf unterbrochen oder gehemmt, oder tritt in demselben an einem Punkt ein fremdes Element hinein, so geschieht an der Stelle, wo die Unterbrechung, die Hemmung, die Störung durch das Fremde auftritt, eine Stauung." [84]) Wenn ein Bach von einem Berge herabfließt und an irgend einer Stelle seines Laufes durch ein Wehr aufgehalten wird, stauen sich nicht nur seine Wassermassen vor diesem Hindernis, sondern seine gesamten Kräfte werden gleichsam in diesem einen Punkte eingesetzt, den Durchgang zu erzwingen. Doch das Wehr hält den Angriff aus, und nun fluten die ständig hinzukommenden Wassermengen zurück und überschwemmen das dahinter liegende Land.

Analog läßt sich der oben dargestellte psychische Tatbestand erklären. Während der wertvolle Gegenstand im allgemeinen mit gleichbleibender Aufmerksamkeit betrachtet wird, bewirkt ein ihm zugefügter Schaden eine Unterbrechung und Hemmung der psychischen Anteilnahme. Die Aufmerksamkeit scheint sich gewissermaßen an der verletzten Stelle zu stauen und vermag nicht mehr, ein gleichschwebendes Interesse dem ganzen Gegenstand zuzuwenden. Sie wird sich zunächst fast ausschließlich auf die Hemmung, auf die Beschädigung selbst lenken, gewinnt aber dann eine weit größere Kraft und Intensität, als sie früher besaß. Diese gesteigerte Betrachtung wird der Wertigkeit des Gegenstandes in viel höherem Maße gerecht werden können.

Mit diesem psychologischen Gesetz erklärt Lipps ebenso das tragische Erlebnis. Ein Beispiel kann wiederum das von ihm Gemeinte am besten verdeutlichen. Durch einen unglücklichen Zufall stürzt ein Kind in einen reißenden Strom. Ein Vorüberkommender springt sofort nach, ergreift das Kind auch noch, aber ein plötzlicher Herzschlag hindert ihn daran, sein Werk zu vollenden. Der mutige Retter und das Kind ertrinken. — Zweifellos ein tragisches Geschehen s. u.), erschütternd aber doch auch beglückend. Psychologisch gesehen ergibt sich folgendes: Der kühne Mann gefällt uns, wir verfolgen mit großer Anteilnahme sein Anschwimmen gegen den Strom und wissen, während er das Kind ergreift, daß es gerettet ist. Da erfährt unser gleichmäßig verlaufender Vorstellungszusammenhang eine Unterbrechung; denn der unvorhergesehene Tod läßt die Aufmerksamkeit, mit der wir die fast vollendete Rettung — ihr mehr interessiert zuschauend, als ängstlich bangend — begleiteten, gewaltig stauen. Und unter diesem starken Lichtkegel der Aufmerksamkeit gewinnt der Vorgang an ungeahnter Bedeutung. Wäre im umgekehrten Falle die Rettung gelungen und beide ohne nennenswerte Schwierigkeiten ans Ufer gekommen, würde die Tat, trotz aller Hochachtung leichter

[84]) Leitfaden der Psychologie, S. 109.

vergessen werden und auch nicht so bedeutungsvoll erscheinen. Jetzt erstrahlt der Retter im hellsten Licht. Der Wert seines Menschentums ist erst durch das Unglück deutlich geworden. Diese Wertschätzung ist also allein der gesteigerten Aufmerksamkeit zu verdanken, die, dem Gesetz der psychischen Stauung gemäß, eine derartige Stärke und Intensität erreichen konnte. Das tragische Erlebnis wird damit bedingt durch „die Wirkung der Negation natürlicher praktischer Forderungen, etwa der Forderung der Erhaltung und Dauer eines wertvollen Objekts; der Forderung, daß der Mensch lebe und des Lebens froh werden könne. Durch die Negation solcher Forderungen wird jedesmal dasjenige, was die Förderung motiviert und eindringlich macht, das Wertvolle also, in seiner Eindrucksfähigkeit gesteigert". [85] [86])

Eine Untersuchung des tragischen Erlebnisses vermag aber nur wenig über den objektiven tragischen Sachverhalt auszusagen, und deshalb wendet sich Lipps einer gegenständlichen Betrachtung der Tragik zu. Hier greift zunächst wiederum ein psychologischer Begriff ein: die Einfühlung. Sie darf nicht mit der Assoziation verwechselt werden; sie ist keine verbindende Funktion unseres Denkens, sondern bedeutet ein Sichselbsterleben in dem äußeren Objekt. „Daß eine Landschaft für mich heiter sei, dies heißt nach Aussage meiner Erfahrung gar nichts anderes, als daß ich die Heiterkeit in ihr erlebe oder fühle. Und da ich Heiterkeit nur als Bestimmtheit meiner selbst erleben oder fühlen kann, so heißt dies, daß ich m i c h in der Landschaft erlebe oder fühle." [87]) Jede Einfühlung [88]) besteht also in einem Tun durch mich; denn ich statte die Gegenstände mit meinem Seelischen aus, und „es gibt schließlich nichts in der Natur,

[85]) Leitfaden der Psychologie. S. 110.

[86]) M. Ahrem (a. a. O.) hat versucht das „Kontrastgefühl" mit dem Gesetz der „psychischen Stauung" zu kombinieren. Erst beide Momente vereinigt sollen den tragischen Eindruck konstituieren; denn das Kontrastgefühl lenkt nach Ahrems Ansicht den Blick nur auf das „Hemmende", auf das Leiden · das „Stauungsgesetz' ebenso einseitig dagegen nur auf das „Gehemmte", auf den tragischen Helden. Deshalb glaubt Ahrem, die beiden psychischen Erscheinungen vereinigen zu müssen, um dem tragischen Erlebnis gerecht zu werden. Volkelt hält diesen Versuch für verfehlt; „denn das Stauungsgesetz ist viel zu allgemein, als daß die Besonderheit der Werturteile, die in dem Kontrastgefühl enthalten sind, aus jenem abgeleitet werden könnte". (Volkelt, System der Aesthetik, II, S. 313.)

[87]) Psychologische Untersuchungen, B. II, 2. u. 3. Heft, S. 300. Leipzig 1913.

[88]) Zur Einfühlung selbst vergleiche: J o h. V o l k e l t, Das ästhetische Bewußtsein, München, 1920. T h e o d. A. M e y e r, Kritik der Einfühlungstheorie, Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstw. 1912. E. U t i t z, Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft aus: „Jahrbücher der Philosophie" B. I, Berlin 1913. M o r i t z G e i g e r, Ueber das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung (Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck. Leipzig 1911.) - Das Sammelreferat von Geiger enthält außerdem eine sehr ausführliche Literaturangabe über die Einfühlung.

dem wir nicht die Vermenschlichung angedeihen lassen". [89]) Einfühlung ist deshalb keine nur-ästhetische Erlebnismöglichkeit, sondern überhaupt eine allgemein menschliche, trieb- und instinktbedingte Verhaltensweise. Rein und vollkommen ist sie jedoch lediglich vor ästhetischen Gegenständen und Kunstwerken möglich, weil bei diesen die Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit gar nicht gestellt wird, und somit alle störenden Umstände, Ablenkungen, subjektive Stellungnahmen etc. wegfallen, die innerhalb der Wirklichkeit leicht eintreten können. Die Kunst hat damit letzthin dann die Aufgabe, die Einfühlung restlos zu gestatten, und „dasjenige, in welches wir in solcher Weise uns positiv einzufühlen vermögen, nennen wir ‚schön'". [90])

Eine inhaltliche Bestimmung der „positiven" Einfühlung gewinnt Lipps aus ethischen Begriffen; denn „mit der ethischen Bewertung fällt die ästhetische hinsichtlich dessen, was in beiden den Wert begründet, zusammen: Grund eines ästhetischen Wertes ist jederzeit ein, an sich betrachtet, ethisch Wertvolles". [91]) und ethisch Wertvolles zeigt sich in der Persönlichkeit.

Auch sie tritt uns nur als ein Aeußeres, als ein physiognomisches Etwas entgegen. Das, was der vor uns stehende Mensch tatsächlich ist, sein seelischer Habitus, die sich freuende oder traurige, die hoffende oder verzweifelte Persönlichkeit ist uns nicht unmittelbar gegeben. Wenn wir aber trotzdem Aussagen über dieses Fremde machen, so ist es nur möglich, weil wir sie schaffen aus Elementen unserer eigenen Persönlichkeit. Jeder Mensch, der wiederum selbst Seelisches ausdrückt, wird nur dann von uns verstanden, wenn wir uns in ihn „einfühlen" können. Einfühlung wird Personen gegenüber zur „Sympathie", und sie allein ist das Band, das uns mit ihnen verknüpft.

Ethik und Aesthetik hängen insofern eng zusammen, als sie den gleichen Angelpunkt haben; denn beide Disziplinen gehen von der wertvollen Persönlichkeit aus, und „das ethisch Wertvolle ist ‚der Mensch', d. h. der Mensch, dem nichts Menschliches fremd ist, in dem alles Menschliche höchste Kraft hat, und in dem dies Menschliche in sich einstimmig, also nach einem einheitlichen inneren Gesetz, und eben damit innerlich frei, sich auswirkt. Und ethisch wertvoll ist jedes freie ‚sich Ausleben', d. h. jedes sich Befriedigen dieses ‚Menschen' in mir. Oder, wenn wir wiederum beides zusammenfassen: Ethisch wertvoll ist die möglichst kraftvolle, allseitige und in sich einstimmige oder freie Selbst- und Lebensbejahung". [92]) Ein Mensch, der diesem Ideal entspricht, ist ethisch wertvoll; ein ästhetisches Objekt, in das ich dasselbe einzufühlen vermag, ist schön. Der Unterschied beider Disziplinen liegt lediglich in der verschiedenen

[89]) Aesthetik I, S. 163.
[90]) Leitfaden der Psychologie, S. 200.
[91]) Leitfaden der Psychologie, S. 287/88.
[92]) Aesthetik I, S. 525.

Art der Einfühlung, die wiederum bedingt ist durch den verschiedenen Realitätscharakter des ethischen und des ästhetischen Objektes.

Besteht aber ein Recht, das Ergebnis der bisherigen Untersuchung auch auf das Tragische zu übertragen? Haben wir es hier nicht vielmehr mit unbarmherziger Vernichtung des Lebens und mit dem Tode, der Negation des Lebens, zu tun? Sind Macbeth und Richard III. wertvolle Persönlichkeiten? Vermag ihr Untergang mehr zu zeigen als klägliches und jämmerliches Menschenschicksal? Wir müssen zugeben, daß auch der größte Verbrecher noch ein Mensch ist und menschliche Züge hat. „Es ist in ihm solches, das zum Menschsein, auch zum Menschsein im höchsten Sinne des Wortes einen Beitrag liefert; also Wertvolles im höchsten und absoluten, nämlich im ethischen Sinne; es sind in ihm Anlagen, auch zu Besserem, als er ist". [93])

Diese Tatsache, verbunden mit dem Gesetz der psychischen Stauung, erklärt den positiven Kern der Tragik und die tragische Erhebung. Durch das unvorhergesehene Leiden, durch die plötzlich eintretende Vernichtung staut sich die Aufmerksamkeit und richtet sich so mit höchster Intensität auf den tragischen Vorfall. Und vor diesem durchdringenden Blick offenbaren sich Menschenwerte, die sonst nie zum Bewußtsein gekommen wären. Leiden kann also eine notwendige Voraussetzung für eine Werterkenntnis sein, „und dies durch das Leiden in mir geweckte bezw. gesteigerte Wertgefühl nun, zusammen mit der Tatsache des Leidens selbst, die an sich unlustvoll ist, konstituiert das ‚Mitleid' ". [94])

Mitleid heißt demnach nicht nur mitleiden, die Erlebnisse eines anderen mitfühlen, sondern im Mitleid werden wir eines Wertes inne. „Mitleid war uns das schmerzlich freudige Bewußtsein vom Werte eines Lebendigen, das leidet . . . Jetzt sehen wir eben in diesem Werte den besonderen Gegenstand des Genusses". [95]) Das Leiden aber ist dafür nur die notwendige Voraussetzung. Es reißt uns aus oberflächlicher Betrachtung heraus; erschütternd werden wir des Wertvollen inne, das gerade durch das Unglück scharf akzentuiert hervorgehoben wird; und die schmerzlichen Schicksalsschläge sind notwendig, um Anlagen und schlummernde Möglichkeiten des Menschen mobil zu machen, die sonst vielleicht nie zur Entfaltung gekommen wären. Wie sich eine leuchtende Farbe noch prächtiger durch einen schwarzen Rahmen vom Hintergrund abhebt, so werden die Kräfte und Werte des tragischen Helden erst recht deutlich gemacht, wenn vernichtende Mächte ihn bedrängen, und er sich ihrer erwehren muß. Deshalb ist es auch nicht zufällig, daß die Tragödie fast durchweg mit seinem Tode abschließt; denn die psychische Stauung hat in diesem Falle ihren Gipfelpunkt erreicht und somit die intensivste Betrachtung

[93]) Aesthetik I, S. 563.
[94]) Aesthetik I, S. 564.
[95]) Der Streit über die Tragödie, S. 75.

überhaupt möglich gemacht. Auf der gegenständlichen Seite bietet dagegen der Tod, als höchste Form des Leidens, als Aufgebung der Existenz, die Gewähr für die Entfaltung höchster Menschenwerte; denn was selbst dem Tode trotzt, muß echt sein. Die Tragödie hat keinen anderen Zweck als „uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen zu lassen wie sie im Leiden zu Tage tritt und gegen Uebel und Böses sich bethätigt, uns von dem Werte dieses Guten den denkbar tiefsten und reinsten Eindruck zu geben, einen Eindruck, der nicht, wie so oft im Leben, getrübt ist durch den Gedanken an uns selbst, an äußeren Erfolg, an Lohn und Strafe, der im Gegensatz zu allem Haften am Einzelnen und an der Oberfläche des Geschehens und Thuns dem Ganzen der Persönlichkeit und ihrem innersten Wesen gerecht wird". [96])

Obwohl Lipps die Aesthetik als „Psychologie des Schönen und der Kunst" auffaßt, ist er doch von jeder einseitigen Haltung weit entfernt. Gerade im Tragischen hatte sich gezeigt, wie sehr er einer objektiven, einer Gegenstandsbetrachtung zuneigt, und wie ungenügend eine nur psychologische Untersuchung sein muß. Lipps vertritt eine optimistische Tragödienauffassung, insofern sich Schmerz und Leid als notwendige Voraussetzungen für die Offenbarung des Guten erweisen; denn „wir wollen nicht leiden sehen um eben leiden zu sehen, sondern das Leiden soll hinführen zur Persönlichkeit, die leidet". [97]) Aber nicht nur das Gute, wie Lipps einseitig meint, kommt in der tragischen Situation zum Durchbruch, sondern alle Werte, die in einer Persönlichkeit beschlossen liegen, brechen im tragischen Konflikt siegreich und strahlend hervor. Man könnte Lipps' Ansicht vielleicht „zu optimistisch" nennen, weil er das furchtbar Grausige und Entsetzliche, das in jedem tragischen Vorgang mit Notwendigkeit enthalten sein muß, allzu wenig berücksichtigt und darum trotz richtiger Einsichten gerade an dieser Seite des Tragischen vorbeigegangen ist.

§ 5.

Das Tragische in der Aesthetik von Jonas Cohn.

Cohn faßt die Aesthetik als kritische Normwissenschaft auf und will von diesem Standpunkte aus den Psychologismus überwinden; denn jede psychologische Untersuchung des Aesthetischen leidet seiner Meinung nach an einer „Prinziplosigkeit". Deshalb sucht er — von Kant und der südwestdeutschen Schule stark beeinflußt — das Arbeitsgebiet der Aesthetik nicht in der Erforschung des Erlebens und der Erlebensmöglichkeit des Aesthetischen, sondern weist

[96]) Der Streit über die Tragödie, S. 78/79.
[97]) Aesthetik I, S. 566.

ihr die Aufgabe zu, das ästhetische Urteil, als eine besondere Art der Wertbeurteilung überhaupt, zu analysieren. Dabei stellt er drei notwendige Bestimmungen fest: Das ästhetisch Bewertete hat anschaulichen Charakter, wobei wir „unter Anschauung das Erlebnis, wie es sich uns unmittelbar darbietet", [98]) zu verstehen haben. Zum anderen ist der ästhetische Wert „rein intensiv, nicht konsekutiv", d. h. er wird als autoteler, als Selbstwert aufgefaßt; und drittens verlangt der ästhetische Wert eine bestimmte Art der Geltung: er tritt „an mich heran, mit dem Anspruche, von mir nachgefühlt zu werden". [99])

Diese formalen Eigenschaften des ästhetischen Wertes werden von Cohn inhaltlich ergänzt. [100]) Das Problem lautet dementsprechend: „Wie gewinnt die Anschauung rein intensiven Wert, und wie wird dieser Wert zum geforderten." [101] In jedem ästhetischen Objekt kommt „inneres Leben" zum „Ausdruck", und dieses innere Leben kann erst dann, wenn es in einer „besonderen Art der Form", [102] in einer bestimmten Gestaltung [103], auftritt, anschaulich und intensiv erfaßt und erlebt werden. Beide, der Ausdruck und die Gestaltung, stehen nicht getrennt nebeneinander, sondern „der Ausdruck sucht die ihm adäquate Gestaltung" [104] und umgekehrt. Forderungscharakter hat aber das Aesthetische insofern, als das zum Ausdruck gekommene innere Leben unbedingt zum Miterleben zwingt. „Die Anschauung kann Forderungswert erhalten, indem sie als Ausdruck eines inneren Lebens gefaßt wird." [105])

Schönheit („Das rein Schöne") liegt dann dort vor, wo „der ausgedrückte Inhalt direkt den Prinzipien der Formung entspricht und umgekehrt". [106]) Besteht dagegen nicht diese innere Uebereinstimmung, herrscht vielmehr ein Konflikt zwischen beiden, dann ent-

---

[98]) Allgemeine Aesthetik, S. 21.
[99]) Allgemeine Aesthetik, S. 38.
[100]) Obwohl Cohn gegen jede Psychologisierung des Aesthetischen ankämpft, ist es ihm in diesem Falle nicht gelungen, seinem Prinzip treu zu bleiben. Vergleiche Meumann, Aesthetik der Gegenwart, 1919, Leipzig, S. 38. „Es ist nun interessant zu sehen, daß Cohn nur so lange bei seiner Ablehnung der Psychologie in der Aesthetik stehen bleibt, wie er sich mit diesen abstrakten Ableitungen aus seinen allgemeinen Begriffen des ästhetischen Werturteils beschäftigt. Sobald er aber auf das ästhetische „Wertgebiet" eingeht . . ., bewegt er sich völlig in dem Gebiete der psychologischen Zergliederung". — Vergleiche ebenso Anna Tumarkin, Archiv für systematische Philosophie, XI, S. 375 ff.
[101]) Allgemeine Aesthetik, S. 47.
[102]) Allgemeine Aesthetik, S. 75.
[103]) Cohn versteht unter Gestaltung nicht nur eine vom Künstler vollzogene Formung; auch das Naturästhetische ist „gestaltet", sofern es in bestimmter, unserem ästhetischen Auffassungsvermögen entsprechender Weise auftritt.
[104]) Allgemeine Aesthetik, S. 128.
[105]) Allgemeine Aesthetik, S. 49.
[106]) Allgemeine Aesthetik, S. 167.

stehen die ästhetischen Modifikationen, zu denen Cohn auch das Tragische rechnet. „Die Einheit ist hier nicht von selbst da, sie ist auch nicht vollständig da — sie muß errungen werden und läßt gleichsam einen ungestalteten Rest zurück.“ [107])

Tragik ist niemals harmonische Schönheit; im Gegenteil: Kampf einer Kraft gegen das Leiden, welche, obwohl sie dabei zugrunde geht, Größe und Werthaftigkeit offenbart. [108]) Not, Schmerz und Tod sind gleichsam nur die Mittel, die Größe einer Persönlichkeit zur Bewährung und Entfaltung zu bringen. Weil außerdem das Leiden zum Mitleiden auffordert, „entdecken wir im Mitleid leicht Wert und Größe, die uns sonst verborgen geblieben wären“. [109])

Der krasse Gegensatz zwischen der Größe des tragischen Menschen und seinem Untergang bereitet dem ästhetischen Erleben nicht geringe Schwierigkeiten. Der oben erwähnten Einheitstendenz des ästhetischen Wertes von Ausdruck und Gestaltung wird deshalb erst bei Beachtung der „tragischen Konsequenz“ Genüge getan. Unter ihr versteht Cohn die Notwendigkeit der zum Untergang führenden Handlung, die Unvermeidbarkeit der Vernichtung und die rasche Entwicklung der Geschehnisse. „Diese Knappheit kommt der Unerbittlichkeit des Tragischen zu, ebenso wie die sinnliche Gegenwart die Stärke des Mitleids steigert, während doch der Rahmen, die künstliche Zeit, die Stilbedingungen der Bühne die nötige Isolation gewähren.“ [110])

Das psychologische Problem, wie das Tragische, als etwas Schmerzvolles und Grausiges doch beglückend aufgenommen werden kann, gehört Cohns Meinung entsprechend nicht in das Forschungsgebiet der Aesthetik. Diese Aufgabe hat vielmehr die Psychologie zu leisten, sie hat zu untersuchen, wie es überhaupt möglich ist, daß Leiden ästhetische Freude hervorrufen kann. Die Aesthetik als kritische Wertwissenschaft kennt dieses Problem nicht; denn das ästhetische Anschauen „ist ein Miterleben, beruht also auf einer Vereinigung mit dem Angeschauten, nicht auf einer Entgegensetzung gegen dasselbe“. [111])

Diese rein ästhetische Untersuchung des Tragischen konnte kurz und knapp gehalten werden: wie Cohn selbst zugibt, bestehen zwischen ihm, Volkelt und Lipps keine grundsätzlichen Unterschiede. Unbedingt muß dagegen auf einen Aufsatz [112]) näher

[107]) Allgemeine Aesthetik, S. 167.
[108]) Der Meinung Cohns entsprechend berühren sich Tragik und Erhabenheit auf das Engste. So definiert er das Tragische auch „als das Erhabene in Leid und Untergang“. (Allgemeine Aesthetik, S. 190.)
[109]) Allgemeine Aesthetik, S. 190/91.
[110]) Allgemeine Aesthetik, S. 205.
[111]) Allgemeine Aesthetik, S. 195.
[112]) „Das Tragische und die Dialektik des Handelns“ aus: Festschrift, Joh. Volkelt zum 70. Geburtstag dargebracht. München 1918.

eingegangen werden, in welchem Cohn das Tragische nicht mehr unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Modifikation untersucht, sondern es — unabhängig vom Aesthetischen — als dialektischen Prozeß begreifen will.

Jedem Handeln liegt eine Dialektik zugrunde, „die den Keim des Tragischen enthält und ihn gerade in großen Fällen entwickelt. Entscheidend ist dabei, daß es für den Handelnden gar keine Verhaltungsweise gibt, die den Konflikt friedlich löst". [113]) Das also ist der ewige Widerspruch jedes Tuns: es trägt in sich einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen dem bewußten Wollen, die Zukunft im eigenen Sinne zu beeinflussen, und der Unvollkommenheit der menschlichen Erkenntnis, die diese Absicht gefährdet und Täuschungen bereitet. „Wir handeln in Voraussicht der Zukunft, aber wir kennen nur Weniges von ihr." [114]) Selbst die größte Vorsicht, die höchste Klugheit und der stärkste Wille vermögen nicht, das Handeln dieser dialektischen Entwicklung zu entreißen, auch dann nicht, wenn das Auge des oberflächlich Beobachtenden jene Spannung nicht zu bemerken scheint. „In jeder Handlung, wenn es nur echte Handlung ist, steckt an sich dieser unausgleichbare Gegensatz; die tragische Handlung zeichnet sich nur dadurch aus, daß er in ihr zutage tritt." [115]) [116])

Mit dieser Betrachtung hat Cohn den rein sachlichen Gehalt des Tragischen, unabhängig von jeder ästhetischen Bestimmung, herauszuarbeiten versucht. Wichtige unaufhebbare Beziehungen zwischen der Aesthetik und dem Tragischen ergeben sich jedoch insofern, als jene Dialektik des Handelns niemals in ihrer Reinheit, ihrem Wesen nach anschaulich erfaßt werden kann; denn tritt sie in aller Schärfe, in aller ihrer grausigen Furchtbarkeit auf, so erleben wir noch nicht Tragik, „sondern Hilfswillen, Entrüstung, Entsetzen, Verzweiflung — je nach den näheren Umständen". [117])

Die Formung und Gestaltung des Tragischen durch den Künstler ist deshalb notwendig, um sein Wesen — „ein Wertvolles, der Vernichtung geweiht, aber so, daß diese Vernichtung irgendwie notwendig

---

[113]) Das Tragische u. d. Dialektik d. Handelns, S. 35.
[114]) Das Tragische u. d. Dialektik d. Handelns, S. 34.
[115]) Das Tragische u. d. Dialektik d. Handelns, S. 33.
[116]) Eine ähnliche Ansicht vertritt Heinrich Gloël („Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung des Tragischen", Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, 1911), wenn er das Tragische als ein Handeln bezeichnet, „das in mancher Beziehung berechtigt und anerkennenswert ist, aber doch den Keim des Verderbens in sich trägt". (S. 605.) Während aber Cohn in allem Handeln eine Dialektik sieht und das Tragische nur als ihre besonders sinnfällige Aeußerung betrachtet, legt sie Gloël allein auf tragische Erscheinungen fest. In diesem Sinne ist auch der folgende Satz zu verstehen: „Tragisch ist das Leiden eines Menschen, wenn es einerseits in ursächlichem Zusammenhang, andererseits doch im Widerspruch mit seinem Wesen, Streben und Tun steht." (S. 604.)
[117]) Das Tragische u. d. Dialektik d. Handelns, S. 30.

mit seinem Werte verbunden ist“ [118]) — ästhetisch, anschaulich erleben zu können. [119]) Die Art und Weise, wie es geschieht, war oben bei der ästhetischen Behandlung des Tragischen dargestellt worden.

Der Wert der Untersuchungen Cohns liegt vor allen Dingen darin, daß er die sachliche Gegebenheit und Selbständigkeit des Tragischen klar hervorhebt. Tragik ist ihrem Wesen nach der ästhetischen Begriffsbildung nicht unmittelbar zugänglich; und nur insofern, als sie ästhetisch erlebt werden kann, bezw. künstlerisch zu formen und zu gestalten ist, besteht die Berechtigung einer ästhetischen Untersuchung.

Wichtig für den Begriff des Tragischen ist die Einführung des anthropologischen Gesichtspunktes. Nur der Mensch als solcher hat der Meinung Cohns entsprechend tragische Züge aufzuweisen, oder wie er scharf überspitzt sagt: alles menschliche Handeln leidet an einer Dialektik und ist so implicite mit tragischen Spannungen erfüllt. Ohne Zweifel hat Cohn den Begriff der Tragik zu weit gefaßt; denn wenn selbst alles Tun einem dialektischen Prozeß unterworfen sein sollte, so braucht es darum doch niemals schon tragisch zu sein. Erst bestimmte Konstellationen innerhalb einer objektiven Wertewelt schaffen die tragische Situation, und diese Tatsache hat Cohn nicht genug beachtet und hervorgehoben.

§ 6.

Der Begriff des Tragischen in der Kunstphilosophie Max Dessoirs.

Die Bedeutung der ästhetischen Arbeiten Dessoirs liegt in einem Doppelten: einmal in den subtilen Untersuchungen der ästhetischen Erlebnismöglichkeiten, zum anderen aber in der gewissenhaften Beachtung und Erforschung des ästhetischen Gegenstandes. In der gleichen Weise ist auf seine Unvoreingenommenheit, die er auch gegenüber den gegenteiligsten Standpunkten wahrt, hinzuweisen. Die ästhetischen Probleme sind häufig zu kompliziert, als daß sie auf nur eine Formel zurückgeführt werden könnten. Deshalb vermögen gerade die verschiedensten Erklärungen und Forschungsergebnisse schwierigen Fragen leichter gerecht zu werden, als es eine hartnäckig vertretene Theorie kann, und auch nur so läßt sich eine entgegengesetzte Auffassung widerlegen und in ihrer Unhaltbarkeit nachweisen.

Bezüglich des ästhetischen Gegenstandes vertritt Dessoir die Ansicht, „daß das Gebiet der ästhetischen Natur, Kultur und Kunst insgesamt objektive Merkmale einer gegenständlichen Eigenart besitze“ [120]) — und das bedeutet eine klare Absage an den Psychologismus. Wohl leugnet er nicht die Wichtigkeit einer Erforschung des ästhetischen Verhaltens; was aber erst den ästhetischen Gegenstand in

[118]) Das Tragische u. d. Dialektik d. Handelns, S. 31.
[119]) Vergleiche dazu den zweiten Teil dieser Arbeit, I.
[120]) Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, S. 22.

eine „Wirklichkeit" mit „besonderer Gesetzmäßigkeit" erhebt, was ihm das Gepräge einer „gefühlsanschaulichen Notwendigkeit" verleiht, bewirken objektive Bedingungen, gewisse Gesetzlichkeiten, die in ihm beschlossen liegen: Harmonie, Größe, Rhythmus, ein bestimmter objektiver Sachverhalt etc. — ganz unabhängig von dem psychischen Geschehen, das sie zum Bewußtsein bringt.

Gewiß ist ein Bezugsverhältnis zwischen einem aufnehmend Psychischen und dem ästhetischen Objekt vorhanden und wird immer vorhanden sein, aber prinzipiell ist es ohne Einfluß auf die objektive Gegebenheit des ästhetischen Gegenstandes. Gerade das Umgekehrte ist der Fall: „Der ästhetische Eindruck ist — theoretisch angesehen — der notwendige Erfolg eines objektiven Tatbestandes." [121])

Trotzdem besteht die Notwendigkeit, jenes seelische Geschehen — hervorgerufen durch das ästhetische Objekt — genau zu analysieren. Hier glaubt Dessoir die verschiedensten Verhaltensweisen, die verschiedensten Einstellungen feststellen zu können, die, den jeweiligen ästhetischen Gegenständen entsprechend, möglich sind. Es ist unter allen Umständen falsch, deshalb zu meinen, nur eine ästhetische Grundhaltung erschließe seinen objektiven Gehalt, vielmehr haben jene subjektiven Stellungnahmen, die in der Aesthetik als Einfühlung, innere Nachahmung, interesseloses Wohlgefallen etc. bezeichnet werden, eine bestimmte Bedeutung und ein relatives Recht, das der jeweiligen Struktur des ästhetischen Objekts adäquat ist. Sie alle vermögen also den ästhetischen Eindruck zu konstituieren, sie alle bewirken, „daß der konkrete seelische Zustand des ästhetischen Genießens ebensogut Lust wie erhöhtes Lebensgefühl genannt werden darf". [122])

Diese allgemeinen Bestimmungen werden vervollständigt und ergänzt durch die Untersuchung der „ästhetischen Kategorien oder Grundgestalten", unter denen Dessoir bestimmt gestaltete und besonders strukturierte ästhetische Objekte, Ganzheiten versteht, die das ästhetische Erlebnis wiederum in der entsprechenden Weise differenzieren und färben. [123])

Das Tragische als eine der ästhetischen Grundgestalten wird demnach auch gewisse Eigentümlichkeiten und Eigenarten aufzuweisen haben, die es in objektiver Hinsicht von jeder anderen ästhetischen Kategorie grundlegend unterscheiden und ebenso auf der Erlebensseite eine nur dieser Grundgestalt eigentümliche ästhetische Stimmung hervorrufen.

---

[121]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 60.
[122]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 108
[123]) Bei den Untersuchungen über die Kategorien handelt es sich also nicht um die Aufzeigung allgemeiner objektiver Merkmale schlechthin, sondern um eine Ganzheit. Die einzelnen objektiven Bestimmungen werden nur daraufhin betrachtet, „welches Gepräge sie bei besonderer Ausbildung dem Ganzen verleihen". (Aesthetik u. allg. Kunstw., S. 138).

Jede Tragik ist in ihrem innersten Kern disharmonisch. „Tragisch ist es, wenn der Dichter ein starkes und erfülltes Leben auf seiner Höhe zu Ende kommen läßt". [121]) Eine Rechtfertigung für den Untergang zu suchen — etwa im Sinne der Schuldtheorie — lehnt Dessoir ab, weil sie dem Wesen des Tragischen widerspricht. Die Disharmonie würde beseitigt und aufgehoben werden und damit auch die Tragik, wenn Leid und Schmerz sittlich notwendig begründet erschienen. Ein Tragisches mit versöhnendem Ausgang ist eine contradictio in adjecto. Dagegen sind das einseitige Handeln des tragischen Helden, die Rücksichtslosigkeit seiner Entschließungen für das tragische Geschehen ebenso erforderlich, wie sie nicht „schlecht zu nennen und durch den Untergang zu bestrafen" [125]) sind.

Aber jene Leiden, jene Todesnotwendigkeit bilden doch nur eine Seite der Tragik. Wir können nicht glauben, daß allein ein unglücklicher Zufall die tragische Situation schafft. „Gerade in den höchsten Werten des Menschen liegen Bedingungen des Leids und des Untergangs". [126]) Wohl kann das vernichtende Schicksal auch einen Schwächling treffen, wohl leidet der Mensch bisweilen um geringfügiger Aeußerlichkeiten willen — aber das ist nicht tragisch. Nur wenn höchstes Menschentum zum Ausdruck gebracht werden soll, ist ein tragischer Konflikt möglich, eine Auseinandersetzung bisweilen nötig, die mit dem Tode des tragischen Helden ihren endgültigen Abschluß erreicht, und die im wahren Sinne des Wortes erst tragisch zu nennen ist. Und lediglich in diesem Falle erleben wir „in tiefster Erschütterung die Vernichtung eines Wertes und werden uns dabei seiner Echtheit am stärksten bewußt". [127])

Trotzdem Dessoir im tragischen Geschehen ein Sich-Entfalten objektiver Werte anerkennt, überwiegt doch der pessimistische Grundzug: jene Wertverwirklichung, die mit jeder Tragik verknüpft ist, kann doch niemals von dem quälenden Bewußtsein befreien, daß es unlösliche Widersprüche im All gibt, und daß nur sie eine tragische Situation möglich machen. Daß sich bestimmte Werte nur auf dem Wege über Tod und Vernichtung entfalten, daß der Held zugrunde gehen muß, um sich in all seiner Größe zu zeigen — „diese Gegenstrebung zwischen Ich und Welt oder auch im Ich selber, als unaufhebbar erkannt, und als die gewaltige Grunddissonanz der Welt bewundert, sie macht den objektiven Gehalt des Tragischen aus". [128])

Und noch eine andere sehr wichtige Bestimmung der Tragik führt Dessoir an: tragische Konflikte sind nur in der menschlichen Sphäre möglich. Den Menschen allein kann das unerbittliche Schicksal treffen und ihn mit dem Grausigen eines tragischen Geschehens

---

[124]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 152.
[125]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 154.
[126]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 155.
[127]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 153.
[128]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 155.

belasten. Aus der Unsicherheit und Endlichkeit seiner Stellung im Weltganzen entspringt die tragische Situation. In Gott ist sie überwunden. „Wenn jeder tragische Konflikt zeigt, daß Sinnhaftes mit Sinnwidrigem verflochten ist, daß im Wesen des Seins eine unaufhebbare Disharmonie liegt -- nämlich die Zusammengehörigkeit von Erzeugen und Töten —, so gibt es im menschlichen Leben keine Versöhnung des Urzwistes: erst im Ewigen und nur im Ewigen wird das Tragische endgültig überwunden.“ [129])

In der gleichen Weise, d. h. mit derselben Aufgeschlossenheit für die verschiedenen Standpunkte, analysiert dann Dessoir den psychischen Eindruck, den das tragische Erlebnis hervorruft.

Zunächst lehnt er die alte Aristotelische Katharsistheorie ab; denn „Furcht und Mitleid gleichen der Sorge: sie knüpfen den Menschen an das Irdische, sie hemmen das höhere Ich in uns, anstatt es, wie die Theorie fordert und fordern muß, zu befreien“. [130]) Dagegen anerkennt er vollauf die Bedeutung der Funktionsgefühle, die unbedingt einen notwendigen Bestandteil des tragischen Erlebnisses ausmachen. Sie dürfen nicht fehlen; denn sonst wird — man denke an langweilige Epigonendramen -- der Eindruck der Tragik fast gänzlich zerstört.

Was jedoch die eigentliche Beglückung im tragischen Erlebnis bewirkt, ist die Werterkenntnis: wir erleben beim Untergang des Helden, in der Art und Weise, wie er dem Tode trotzt etc. starkes wertvolles Leben, wir erfahren, „daß gerade das Leiden den Wert der Persönlichkeit erhöht, fast möchte ich sagen, daß es ihn überhaupt erst schafft“. [131]) Darum sind die Gefühle, die der ästhetische Eindruck des Tragischen vermittelt, in erster Linie „Neid und Bewunderung“ vor der Größe und der hohen Menschlichkeit der tragischen Personen.

Auf die Beziehungen, die zwischen der Tragik und dem Humor bestehen, hat Dessoir gleichfalls hingewiesen: in beiden Kategorien enthüllt sich die Disharmonie des Menschen. Tritt sie gleichsam nur harmlos und ungefährlich hervor, dann entsteht das Erlebnis des Komischen -- sie wirkt dagegen erst bei energischer, schmerzvoller Steigerung tragisch, und damit hängt es auch zusammen, daß -- wenn der Eindruck ein nachhaltiger sein soll — die tragische Handlung einen raschen, dramatischen Verlauf nehmen muß. Das träge dahinschleichende Geschehen wird die für das tragische Geschehen notwendige Stringenz nicht aufbringen können. [132])

---

[129]) Beiträge a. a. O., S. 82.

[130]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 152.

[131]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 153.

[132]) Vergleiche auch St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, Leipzig, 1904, S. 300/01. „So verbindet sich das Tragische zur Erreichung seiner Zwecke in der Regel vorteilhaft mit dem Dramatischen. Denn Handlung ist das Grundmerkmal des Dramatischen; und wenn wir nicht jeder beliebigen sondern nur bestimmten Handlungen das Attribut des Dramatischen beilegen, so sind es

Dessoir gibt deshalb durchaus zu, daß die spezifische Beglückung am Tragischen auch mit bedingt wird durch die Zusammenballung der Geschehnisse in einem Konflikt. In gewisser Beziehung ähnelt der tragische Vorgang somit dem Epigramm und dem Paradoxon: beiden ist die Kürze, die Knappheit und der antithetische Charakter eigen. „Darin steckt viel Wahres. Aber hier" (im Tragischen) „wird der Widerspruch nicht in Widerspruchslosigkeit aufgelöst, und das von diesem antithetischen Spiel geweckte Lachen ist das Lachen der Verzweiflung." [133]) [134])

Diese Auffassung vom Tragischen ist — auch wenn man alle erhebenden Momente berücksichtigt — zweifellos pessimistisch gefärbt: „Tragisches Bewußtsein ist das Wissen von der unentrinnbaren Leidensbestimmung alles Guten". [135]) Trotzdem besteht eine nur geringe Aehnlichkeit mit Volkelt (s. o.), der in der Tragik lediglich den „Untergang eines Menschlich-Bedeutungsvollen" sieht, während Dessoir den Wertgesichtspunkt mit dem Tragischen unlöslich verknüpft und deshalb von diesem Pessimismus weit entfernt ist.

Das unüberwindbar Niederdrückende, der immanente Pessimismus jeder Tragik scheint ihm vielmehr in der Tatsache zu liegen, daß eine Vernichtung überhaupt notwendig ist, daß es ein dunkles Schicksal geben muß, um bestimmten Werten durch Vernichtung und Tod des Menschen Verwirklichung, Fleischwerdung zu ermöglichen. Wichtig für den Begriff des Tragischen ist fernerhin die Einbeziehung des anthropologischen Gesichtspunktes. Dessoir hat ihn zwar nicht näher ausgeführt, aber damit zum mindesten auf die Problemstellung hingewiesen.

---

solche, die sich, indem ihnen ein in sich geschlossener psychischer Prozeß zugrunde liegt, selbst als in sich geschlossen darstellen, vornehmlich also jene Handlungen, die aus der Schürzung eines Knotens, des Konflikts und seiner Lösung bestehen".

[133]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 156.

[134]) So spricht z. B. W. von Scholz („Gedanken zum Drama", Neue Folge, München, 1915, S. 67) vom Drama als dem „Spiel in Gegensätzen"; denn „das Drama ist, was lange verkannt wurde, der Gegensatz zur Wirklichkeit, ist Vorstellungskunst, ist das Spiel des Gefühls und Gedankens mit den Gegensätzen". Scholz hat damit ohne Zweifel eine Seite des tragischen Erlebnisses richtig gesehen: die intellektuell gefärbte Freude, die aus dem Spiel mit den Widersprüchen stammt. — Vollständig wird die intellektuelle Bedeutung für das tragische Geschehen von H. von Kleinmayr („Zur Theorie der Tragödie", Wien, 1907) verkannt: „Alle Tragik endet . . . im höchsten intellektuellen Prozeß, im Begriffe". (S. 50.) Die „tragische Idee", die unmittelbar schon bei Beginn jedes tragischen Vorganges zum Durchbruch kommen will, wird daran durch die Subjektivität der erlebenden Person gehindert. Erst der allmählich eintretende „φόβος" bewirkt die Reinigung und Befreiung von der Subjektivität, und damit ist die Idee „in das begriffliche Denken eingedrungen, sie kann als neues Glied unserer geistigen Familie aktuelle Wirksamkeit bekommen". (S. 49/50.) Doch es erübrigt sich, auf die sehr schwülstige und bisweilen unverständliche Darstellung Kleinmayrs näher einzugehen.

[135]) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 151.

§ 7.

Die Auffassung vom Tragischen bei Theod. A. Meyer.

In der gleichen Weise wie Dessoir versucht auch Th. A. Meyer die subjektive und objektive Betrachtungsweise des Tragischen zu vereinigen. Wenn beide demnach hinsichtlich der Methode wohl übereinstimmen, so gelingt es Meyer dennoch nicht, auch nur im entferntesten zu der Klarheit der Darstellung und zu den grundlegenden Forschungsergebnissen Dessoirs zu kommen.[136])

Bezüglich des ästhetischen Objekts vertritt er die Ansicht, daß nur dort, wo Kraft, Leben und Lebensdrang in sinnfälliger Form zum Ausdruck kommen, von einem ästhetischen Gegenstand gesprochen werden kann; denn „das Aesthetische (nach seiner inhaltlichen Seite) gewahren wir da, wo wir uns das Aeußere als die durch eine innerlich gestaltende Kraft getriebene Erscheinung dieser Kraft aufzufassen genötigt sehen".[137]) Schönheit ist immer dort, wo sich im ästhetischen Objekt Leben zeigt, Leben von solcher Stärke und Schwungkraft, wie es im Alltag bei weitem nicht anzutreffen ist — Häßlichkeit dagegen bedeutet Lebensmangel. Und „indem wir die Lebenssteigerung im betrachteten Gegenstand wahrnehmen, fließt diese in uns über und hebt uns selbst hinaus über unseren augenblicklichen Lebenszustand".[138])

Aber auch die spezifische Besonderheit des ästhetischen Verhaltens selbst wirkt beglückend; jenes Hingegebensein an den ästhetischen Gegenstand -- unter Absehung von allen praktischen und utilitaristischen Einstellungen -- ruft ein „Freiheitsgefühl" hervor, welches, ganz unabhängig von dem dargestellten Wert und von der Lebensfülle des ästhetischen Objekts, die ästhetische Freude mit konstituiert.

Diese allgemeinen ästhetischen Bestimmungen gelten ebenso für das Tragische, welches Meyer als ästhetische Modifikation aufgefaßt wissen will.

Ueberall, wo Tragisches zum Ausdruck kommt, müssen bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein: Lebensfülle der tragischen Person und Vernichtung dieses Lebens; denn der Untergang des Schwachen und Kraftlosen ruft nur Trauer und Schmerz hervor, kann aber niemals tragisch sein. Ganz anders ist der Eindruck, wenn das Kraftstrotzende, das in Lebenslust Prangende der Zerstörung und Auflösung anheimfällt. Erst hier erleben wir wahre Tragik. „Im Untergang erheben kann nur die geniale Mächtigkeit

---

[136]) Vergleiche die Kritik von Fr. Kreis. (Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft, 1925, S. 374/75): „Eine solche Aesthetik gelangt nun besten Falles zu allgemeinen Räsonnements, die mehr oder weniger geistreich und der Sache adäquat sein mögen, die aber doch einer an philosophisch-systematischen Gesichtspunkten orientierten theoretischen Verbindlichkeit und Stringenz entbehren."

[137]) Aesthetik, S. 50.

[138]) Aesthetik, S. 71.

hoher Geister. Der zarten, der feinbesaiteten, am Leben leidenden Natur ist die volle Ueberwindung des Niederdrückenden am Tragischen versagt". [139])

Und noch ein anderes notwendiges Moment liegt im tragischen Sachverhalt beschlossen: der lebenserfüllte Held strebt nach einem Ziel, nach Glück, aber es gelingt ihm nicht, diese Sehnsucht zu befriedigen; er muß leiden und zugrunde gehen. „Während er aber für sein Glück oder gegen eine Beeinträchtigung desselben kämpft, tritt sein Glücksverlangen und sein Lebenwollen plastisch und aufdringlich hervor, und indem der Kampf um seine Ziele alle Kräfte in ihm weckt und auf den Plan bringt, ja sie steigert und erhöht, gelangt das Wert- und Lebensvolle seiner Persönlichkeit voll und unübersehbar ans Licht". [140]) Kurz zusammengefaßt würde Meyer den objektiven Gehalt des Tragischen also in folgendem sehen: ein Lebenserfülltes, das nach weiterer Lebensfülle strebt, wird vernichtet und zeigt gerade hierbei, welche Kraft und Stärke es in diesem Kampf einzusetzen hat.

Damit ist eigentlich auch schon das Zentralproblem des Tragischen — wie die Vernichtung, das Grausige des Untergangs doch als etwas Beglückendes erlebt werden kann — beantwortet. Gewiß ist es möglich: „so lange nur in der Zerstörung die überlegene Kraft gespürt wird, die sich in ihr auswirkt, so lange der Eindruck dieser Kraft stärker ist, als der Schrecken der Zerstörung, so lange erhält sich seine Schönheit siegreich über die ihm beigemischte Häßlichkeit". [141])

Gerade dieses sich gegen Leid und Untergang aufbäumende Leben gibt nachdrücklichst Kunde von seiner Existenz; es wird wohl vernichtet, aber es zeigt sich strahlend und triumphierend — selbst noch im Tode. Deshalb bedeutet jedes tragische Erlebnis ein Innewerden stolzer Kraft und siegreichen Lebens.

Vollkommen wird jedoch, wie Meyer glaubt, das Niederdrückende der Vernichtung erst im tragischen Kunstwerk überwunden; denn „der Tragiker hat alle Mittel zur Ueberwindung des Häßlichen im Besitz", [142]) und nur das Genie und die Persönlichkeit des Künstlers können dem tragischen Ereignis die hohe, letzte Weihe und Formung geben.

Wenn der tragische Held leidet und in seinem Glücksstreben untergeht, werden wir uns des allgemeinen Menschenschicksals bewußt, und deshalb ergreift uns, indem wir ihn als unseren Bruder erkennen, tiefes Mitleid. „Es tut uns wohl, von einem so edlen Gefühl ergriffen zu werden und uns des gemeinsamen Menschentums bewußt zu werden". [143]) Noch gesteigert wird dieses Mitleid durch die

---

[139]) Aesthetik, S. 418.
[140]) Aesthetik, S. 412.
[141]) Aesthetik, S. 118.
[142]) Aesthetik, S. 414.
[143]) Aesthetik, S. 414.

Wirkung der Künstlerpersönlichkeit, die im tragischen Kunstwerk allenthalben zum Ausdruck kommt; denn wir fühlen und erfahren, daß das Mitleid auch in dem Dichter sich regt, dessen Werk uns sonst niemals so sehr erschüttern und erheben könnte.

Ebenso werden wir in der Tragödie seiner tiefen Einsicht inne. Im Tragischen zeigt sich uns die Zwiespältigkeit des Seins, und obwohl dieses Wissen bedrückend ist, beweist es doch die Kraft des menschlichen Geistes, der bis zu den letzten Tiefen des Seins vorzudringen vermag. Und gerade im Künstler müssen wir den Wissenden, den Propheten bewundern, und „der Dichter, der an einem neu von ihm geschauten Fall die tragische Hintergründigkeit des Seins aufdeckt, erscheint . . . um dieses Tiefblicks und dieses Leidens willen als besonders schöne Natur". [144]) Sie kommt im Kunstwerk zum Ausdruck und verschafft erhöhte Beglückung.

So gewährt die Tragödie trotz ihres schmerzlichen Inhalts Erschütterung und Freude, einmal durch das im tragischen Stoff selbst enthaltene Moment der Erhebung: Lebensfülle, die dem Tode zu trotzen wagt — zum anderen durch die Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit, die im tragischen Kunstwerk unmittelbar mit zum Ausdruck kommt. [145])

Eine kritische Bemerkung sei gestattet: Nicht jeder Untergang eines kraftstrotzenden Lebens kann tragisch genannt werden; nur dann, wenn dieses Leben werthaft ist, dürfen wir von Tragik sprechen. Meyer faßt es jedoch zu biologisch auf, und deshalb fehlt die objektive Wertbezogenheit. Ebenfalls muß man ablehnen, in dem durch den Untergang unterbrochenen Streben nach Glück (für Meyer ein Streben nach reicherem, kräftigerem Leben) ein weiteres Charakteristikum des Tragischen zu erblicken; denn sonst würde der wagehalsige und vor keinem Hindernis zurückschreckende Verbrecher, den die gerechte Strafe ereilt, ein tragischer Held sein, und ebenso müßte Meyer das Drama der Stürmer und Dränger für den Prototyp aller Tragödien überhaupt halten.

Richtig gesehen hat Meyer jedoch, wenn er die Bedeutung der künstlerischen Formung für das Tragische hervorhebt, nur glauben

[144]) Aesthetik, S. 415.

[145]) Daß sich allein durch die künstlerische Formung die Erhebung am Tragischen erklären lasse, ist die Meinung Max J. Wolffs („Die Freude am Tragischen", Germanisch-romanische-Monatsschriften, 1926). Indem der Dichter den tragischen Stoff, der unter allen Umständen niederdrückend ist, formt und gestaltet, wird er dem Bereich der Wirklichkeit entzogen und in die Sphäre der „poetischen Stimmung' versetzt. Und nur diese allein verschafft Beglückung. Zwar bedarf jedes Kunstwerk des Stoffes, „aber er hat für das vollendete Werk keine größere Bedeutung, als etwa der unbehauene Marmorblock für die fertig gemeißelte Statue" (S. 396). Darum kann „das tragische Kunstwerk . . . das fürchterlichste enthalten, das menschliche Phantasie auszudenken vermag, es wird die ästhetische Freude nicht beeinträchtigen, so lange es sich nicht als eine Störung der poetischen Stimmung erweist, d. h. als eine Erinnerung an ein Ereignis der Wirklichkeit". (S. 397.)

wir — im Gegensatz zu ihm —, daß das Kunstwerk deshalb von grundlegender Wichtigkeit für das Phänomen des Tragischen ist, weil Tragik nur hier anschaulich zur Entfaltung kommt, nicht aber weil der „Tiefblick" und das „Mitleid" des Dichters das Grauenhafte des tragischen Vorganges erst ästhetisch erlebbar machen.[146])

§ 8.

Das Tragische vom Standpunkte der Lebensphilosophie Georg Simmels.

Das Leben — so wie es Simmel auffaßt — ist von immanenten tragischen Spannungen erfüllt, insofern „dasjenige, was gegen den Willen und das Leben, als deren Widerspruch und Zerstörung gerichtet ist, dennoch aus dem Letzten und Tiefsten des Willens und des Lebens selbst wächst".[147]) Darum hat jeder tragische Vorgang antinomischen Charakter, darum muß jede Tragik letzten Endes ein unverständliches Paradoxon bleiben, in welchem zum Ausdruck kommt, daß Leben und Tod sich gegenseitig bedingen, daß stolzes Sich-Entfalten stets mit Vernichtung verbunden ist.

Leben aber heißt rastloses Vorwärtsdrängen; es kennt keinen Stillstand, immer ist es im Flusse, in jedem Augenblick ist es ganz da. Leben ist „grenzenlose Kontinuität". Deshalb muß jede Form dem Leben feindlich sein; denn Form bedeutet Bestimmtheit, Starre, Festlegung, individuelle Ausgestaltung. Wo sich eine Form dem Leben entgegenstellt, wird es aufgehalten, vielleicht auf ewig festlegt — oder es überflutet und zerbricht sie. Und doch ist es das Eigentümliche, das Seltsame, daß das Leben niemals ohne Formen sein kann, daß es immer etwas braucht, an dem sich seine Kontinuität zeigt, etwas, was nicht jene „Variabilität" besitzt.

Dieser widerspruchsvolle Charakter des Lebens — „daß es grenzenlose Kontinuität und zugleich grenzbestimmtes Ich ist",[148]) deshalb eben, weil Leben nur im Ich, in der Form „leben" kann, aber gerade dadurch seine absolute Kontinuität gehemmt fühlt — ruft auch seine tiefe Tragik hervor, die nicht zufällig entstanden ist, sondern a priori in seinem Wesen liegt: mit Notwendigkeit erzeugt es, „und damit es sich überhaupt offenbaren könne, die Form . . ., und gerade als kontinuierlich zeugendes muß es das Prinzip der Form als das ihm Unangemessene empfinden".[149]) Darum ist jedes Leben tragisch, weil es unbedingt die starre, unveränderliche, leblose Form braucht, die es aber doch gleichzeitig aus sich heraus ablehnen muß.

Noch auf eine andere Seite des Lebens ist hinzuweisen, die erst den eigentlichen Ansatzpunkt für den Begriff des Tragischen enthält: jene Fähigkeit des Lebens, die Simmel als „Wendung zur

---

[146]) Vergleiche den zweiten Teil dieser Arbeit, I.
[147]) Philos. Kultur, S. 164.
[148]) Lebensanschauung, S. 12.
[149]) Lebensanschauung, S. 164.

Idee“ [150]) bezeichnet. Ursprünglich ist jeder Lebensvorgang und jedes Lebenserzeugnis nur für das Leben selbst geschaffen, indem beide nach ihrem Entstehen unmittelbar wieder in den Lebensprozeß einbezogen werden. Nun kann aber auf einer höheren Stufe des Lebens, auf der Stufe des Geistes, [151]) dasjenige eintreten, was tatsächlich eine μετάβασις εἰς ἄλλο γένος bedeutet: „die Formen oder Funktionen, die das Leben um seiner selbst willen, aus seiner eigenen Dynamik hervorgetrieben hat, werden derart selbständig und definitiv, daß umgekehrt das Leben ihnen dient, seine Inhalte in sie einordnet, und daß das Gelingen dieser Einordnung als eine ebenso letzte Wert- und Sinnerfüllung gilt, wie zuvor die Einfügung dieser Formen in die Ockonomie des Lebens“. [152]) Das Reich der Wissenschaft, die Werke der Kunst, kurz die gesamte Welt der Kultur, die doch das Leben hervorgebracht hat, und die sich ursprünglich nur ihm unterordneten — sie vermögen eine Selbständigkeit zu entfalten, die sie völlig von ihrem Erzeuger, dem Leben, losschnürt. Unabhängig von ihm werden sie zu etwas ganz anderem: die Wissenschaft, die im Lebensvorgang entsteht und zuerst nur dem Leben gedient haben mag, wird zu einem Gebilde, das seine eigene Logik hat, das unbekümmert, seinen eigenen Gesetzen gemäß, fortschreitet. Aus lebendigem Schaffensprozeß heraus wird das Kunstwerk geboren. Nachher steht es da — nicht mehr dem Leben, dem es sein Dasein verdankt, untertan, nein, nur seinem eigenen Gesetz, dem Gesetz der Kunst gehorcht es.

Hier besteht nun ein zweiter Dualismus, der noch tragischer ist als der erste. Diesen fanden wir dort, wo das Leben, obwohl es ein ständiges Fließen ist, doch die Form braucht, um sich zu entfalten. Jener liegt hier vor: die Formen, vom Leben geschaffen, reißen sich aus diesem Prozeß los und machen sich selbständig. Hier erst äußert sich die Tragödie der Kultur; hier entsteht jene Tragik, die Widerspruch heißt, ein Widerspruch, der durch das eigene Wesen bedingt ist. „Allein es scheint nun einmal das Wesen des inneren Lebens zu sein, daß es seinen Ausdruck immer nur in Formen findet, die eine Gesetzlichkeit, einen Sinn, eine Festigkeit in sich selbst haben, in einer gewissen Abgelöstheit und Selbständigkeit gegenüber der seelischen Dynamik, die sie schuf. Das schöpferische Leben erzeugt dauernd etwas, was nicht selbst wieder Leben ist, etwas, woran es sich irgendwie totläuft, etwas, was ihm einen eigenen

---

[150]) Vergleiche hierzu die beiden Kapitel aus seinem Buche „Lebensanschauung“: „Die Transzendenz des Lebens“ und „Die Wendung zur Idee“.

[151]) Zwischen Geist und Leben besteht also für Simmel nur ein gradueller Unterschied: Geist ist eine Ausdrucksform des Lebens. Vergleiche dazu z. B. M. Scheler: Leben und Geist sind „wesensverschieden“. „Der Geist ideiert das Leben. Nur indirekt ist auch der geistige Akt, sofern er Tätigkeit beansprucht, auch abhängig von einem zeitlichen Lebensvorgang und gleichsam in ihn eingebettet“. (Die Stellung des Menschen im Kosmos, Darmstadt, 1928, S. 95/96.)

[152]) Lebensanschauung, S. 38.

Rechtsanspruch entgegensetzt. . . . Dieser Widerspruch ist die eigentliche und durchgehende Tragödie der Kultur.“ [153])

Die Notwendigkeit der Form ergab sich aus dem Begriff des Lebens, ebenso notwendig sind für den Geist — dem Leben auf höherer Stufe — die Formen der Kultur, um sich zu entwickeln und zu entfalten; denn nur durch sie ist der „Weg der Seele von sich selbst zu sich selbst“ möglich; nur sie gestatten, „daß subjektiv-seelische Energien eine objektive, von dem schöpferischen Lebensprozeß fürderhin unabhängige Gestalt gewinnen und diese ihrerseits wieder in subjektive Lebensprozesse in einer Weise hineingezogen wird, die dessen Träger zur abgerundeten Vollendung seines zentralen Seins bringt“. [154]) Leben entwickelt sich an etwas, was nicht Leben ist, und ebenso braucht das geistige Leben jene Subjekt-Objektkorrelation. Die Form (das objektive Kulturgut) muß, um ihren Sinn zu erfüllen, versubjektiviert werden, und das subjektiv-geistige Leben muß sich der objektivierten Geistigkeit anpassen, um den Weg zu sich selbst zu finden. Was aber, wenn sich jene Subjekt-Objektgleichung nicht herstellen läßt? Liegt diese Möglichkeit nicht implicite im Wesen des Lebens selbst, deshalb, weil es überhaupt Formen braucht?

Sie tritt ein, wenn das objektive Kulturgebilde beginnt, seinen eigenen Weg zu gehen. Dann zwingt es das Leben in seinen Bann, unbarmherzig und gewalttätig, obwohl es sich dagegen sträuben und wehren mag — oder es versperrt ihm überhaupt den Weg zu sich: dem Leben bleibt die Form verschlossen. Die Formen der Gesellschaft verlangen die Anerkennung des Ich; das große Kunstwerk nimmt kraft seiner Gesetzlichkeit jedes Leben in sich auf, und seine Dynamik reißt es in seine eigene innere Logik hinein.

Aber noch stärker vermag der Dualismus zu werden, wenn die objektiv-geistigen Gebilde zu jener ungeahnten Selbständigkeit gelangen, die sie völlig aus der Subjekt-Objektbeziehung löst. Die Kulturgüter wachsen und wachsen, „als triebe eine innere logische Notwendigkeit ein Glied nach dem andern hervor, oft fast beziehungslos zu dem Willen und der Persönlichkeit der Produzenten und wie unberührt von der Frage, von wie vielen Subjekten überhaupt und in welchem Maße von Tiefe und Vollständigkeit es aufgenommen und seiner Kulturbedeutung zugeführt wird“. [155]) Das erschütterndste Beispiel dafür bietet die Entwicklung der Technik. Ursprünglich aus der Lebensbewegung entstanden und für ihren Zweck und Gebrauch geschaffen, entwickelt sie sich in verhängnisvoller, nicht aufzuhaltender Eigenbewegung, so daß sie sich der Kultur und ihrer Aufgabe mehr und mehr entfremdet, daß sie jetzt dem Leben feindlich und zerstörend gegenübersteht, dem sie das Dasein erst verdankt. „Die Geister, die ich rief, die Geister werd' ich nun nicht los“ ist der

[153]) Der Krieg und die geistigen Entscheidungen, S. 50/51.
[154]) Philos. Kultur, S. 243.
[155]) Philos. Kultur, S. 246.

furchtbare Schrei und der adäquateste Ausdruck dieser tragischen Konstitution; und hier liegt tatsächlich die tiefste Tragik des Lebens und der vom Leben geschaffenen Kultur. Nicht das unglückselige Spiel eines Zufalls schafft jene verhängnisvolle Situation, sie ist vielmehr beiden immanent. Weil die Kontinuität des Lebens unbedingt der Form bedarf, ist im Falle ihrer Verselbständigung eine diametrale Haltung gegen das Leben prinzipiell möglich; denn dort, wo „ein zerstörendes, gegen den Lebenswillen des Objekts gerichtetes Schicksal dennoch aus einem letzten Zuge dieses Subjekts, aus einer Tiefe dieses Lebenswillens selbst gekommen ist",[156]) entsteht Tragik, während Vernichtung, die durch einen äußeren Zufall verursacht wird, nur Trauer und Jammer erweckt.

Jene Tragik der Kultur bedeutet aber gleichzeitig die Tragik des Menschen: er ist es, der die Kulturgüter schafft und — wenn sie sich verabsolutieren und ihren eigenen Weg gehen — auch unter ihnen leidet. „Die menschliche Seele ist der größte kosmische Versuch mit untauglichen Mitteln",[157]) weil das geistige Leben, weil der Mensch durch die Kultur die Endlichkeit überwinden will — aber gerade an diesem seinen Werk doch zerbrechen kann. Die Tragödie der Menschheit, die Tragödie der Kultur!

Es bleibt jetzt noch die Frage zur Beantwortung übrig, in welcher Weise das Tragische im Kunstwerk geformt und gestaltet wird, und was das tragische Kunstwerk in seiner Eigenart überhaupt bedeutet.

Kunst ist nicht Abbild der Wirklichkeit, und damit ist für Simmel die Lehre vom Kunstschein auch falsch; „denn aller Schein setzt eine Wirklichkeit voraus, entweder als seine tiefere Schicht, deren Oberfläche er ist, oder als sein Gegenteil, das er heuchlerisch vertreten will. Kunst aber steht jenseits dieses Gegensatzes, ein für sich bestehendes Reich, in dem man die Wirklichkeit nicht suchen und deshalb auch nicht den Schein finden kann".[158]) Jedes Kunstwerk ist vielmehr eine in sich ruhende Einheit von unbedingter Selbstgenügsamkeit; es nimmt wohl seine Stoffe aus der Wirklichkeit, formt sie aber dann zu reiner Anschauung um. Beide, Kunst und Wirklichkeit, bedeuten vielmehr — der Ansicht Simmels entsprechend — „zwei koordinierte Formungsmöglichkeiten für den identischen Inhalt",[159]) und ebenso sind das Tragische der Wirklichkeit und die Tragödie nur zwei Ausdrucksformen ein und derselben Tragik.[160])

---

[156]) Philos. Kultur, S. 73.
[157]) Fragmente und Aufsätze, S. 11.
[158]) Fragmente und Aufsätze, S. 234.
[159]) Rembrandt, S. 187.
[160]) Diese kunstphilosophische Ansicht wird von Simmel sehr instruktiv an einem Beispiel erläutert: „Der wirkliche Pelzkragen und der radierte Pelzkragen sind eine und dieselbe Wesenheit, auf zwei voneinander essenziell verschiedene und unabhängige Arten ausgedrückt. Kann man sich von der metaphysischen Belastetheit des Wortes freimachen, so ist es ganz legitim, zu sagen, daß die Idee

Das tragische Kunstwerk unterscheidet sich aber insofern vom Tragischen der Wirklichkeit, als es die „ungestörte Herrschaft des Anschauungsprozesses“ [161]) gewährleistet; denn die Kunst führt „Wertreihen, die im Leben gleichgültig, fremd oder feindlich auseinanderliegen, wie in selbstverständlicher Einheit zusammen“. [162])

Simmels Begriff der Tragik, in einem Satz kurz zusammengefaßt, lautet: Tragische Züge muß das Leben enthalten, weil ihm der Widerspruch immanent ist. Doch diese viel zu allgemeine Bestimmung verkennt notwendigerweise den spezifischen Charakter der Tragik. Unserer Ansicht entsprechend liegt es dagegen im Wesen des Lebens, beides zu enthalten: Kontinuität und Formbestimmtheit; denn Leben ohne Form ist eine contradictio in adjecto, und die entstehenden Spannungen entbehren an und für sich noch jeder Tragik.

Wichtig sind dagegen seine Untersuchungen über die Tragik der Kultur und des Menschen. Aus der Endlichkeit des menschlichen Lebens heraus, das unbedingt der Kulturformen bedarf — damit aber die Unvollkommenheit seines Seins dokumentiert — schließt Simmel unmittelbar auf seine tragische Stellung überhaupt. Aber bloße Endlichkeit ist noch nicht tragisch, und erst die Einführung des Wertgesichtspunktes kann dem Begriff des Tragischen gerecht werden. Darum bedeuten seine Forschungen für uns „weniger festes Ergebnis, geprägte Münze, als: Aufgabe, Problem, Weckruf und Zielweisung“. [163])

§ 9.

Der Begriff des Tragischen bei Paul Häberlin.

Tragisch ist für Häberlin die Wirklichkeit, weil sie ihrem Wesen, ihrer besonderen Stellung nach zur Problematik prädestiniert ist. Was heißt aber Wirklichkeit, was ist unter Problematik zu verstehen, und inwiefern ist die Problematik der Wirklichkeit dann tragisch?

Durch das Denken versuchen wir Aufschluß über die Wirklichkeit zu erhalten; Denken will also Wahrheit vom wahrhaft Wirklichen geben; und umgekehrt: „Wirklichkeit ist der ‚Inhalt‘ der Wahrheit, Wahrheit ist der ‚Ausdruck‘ für die Wirklichkeit“. [164]) In diesem Willen des Denkens liegt aber gleichzeitig seine Schwäche beschlossen; denn das Denken — als Wille zur Wahrheit — beweist damit, daß sie ihm fehlt, ihm fehlen muß, so lange Denken überhaupt

---

des Pelzkragens von der Wirklichkeit und von der Kunst wie von zwei Sprachen ausgesprochen wird“. (Rembrandt, S. 189.) In Analogie dazu sind das tragische Kunstwerk und die Tragik der Wirklichkeit auch nur zwei verschiedene Erscheinungsweisen desselben Tatbestandes.

[161]) Lebensanschauung, S. 69.

[162]) Fragmente und Aufsätze, S. 257.

[163]) E. Utitz, „Georg Simmel und die Philosophie der Kunst“, Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft, 1920, S. 1.

[164]) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 19.

ist. Aus Ungewißheit entsprungen, wird es stets wiederum nur von Ungewißheit genährt. Diese Problematik des Denkens kennt Gott nicht, er hat absolute Gewißheit, und darum ist er selbst „reiner Wille" (ohne Ungewißheit). „Ein rein wollendes Ich wäre kein wollendes Ich, es wäre nicht Wille, sondern (wenn man ein Wort dafür haben will) pures ‚Sein'".[165])

Aber auch in anderer Hinsicht zeigt sich eine tiefe, unaufhebbare Problematik. Im Denken suchen wir die Wirklichkeit zu erfassen, die selber kein Denken ist. Daß es jedoch eine nicht denkende Wirklichkeit geben muß, folgt unmittelbar aus dem Wesen des Denkens; denn wie könnte es sein, wäre kein Objekt zum Denken da. „Es . . . setzt also durch seine eigene Existenz als wirklichkeitsuchendes Denken voraus, daß die gesuchte Wirklichkeit sei".[166]) Und aus dieser Tatsache entspringt unmittelbar eine andere Gewißheit: die Wirklichkeit, die das Denken zu erfassen sucht, muß — wie das Denken selbst - problematisch sein; denn an einer nicht-problematischen Wirklichkeit kann sich niemals problematisches Denken entzünden. Wäre Wirklichkeit also gewiß, eindeutig, in sich abgeschlossen, unproblematisch, so fände das Denken - als ein die Problematik Lösen-Wollendes -- keinen Zugang zu ihr. „Wenn daher andres wahrhaft Wirkliches, außer dem Denken, gesucht ist, so ist es von vornherein nach seinem Wirklichkeitscharakter als eben von dieser Art gemeint".[167])

Denken ist wirklich, aber ebenso sein Objekt, die nicht-denkende Wirklichkeit. Gemeinsam tragen beide in sich eine unaufhebbare Diskrepanz: ewig suchend, fortwährend unsicher und unfertig, immanent zwiespältig und zweideutig.

Es gibt eine Problematik der Wirklichkeit und das Denken krankt an ihr, weil es sie überwinden will — und umgekehrt ist das Denken stets unrein und getrübt, weil es nur dem Nichtwissen der Wahrheit sein Entstehen verdankt. Denken sucht unmittelbar zum reinen unproblematischen Sein vorzudringen, das nicht mehr Wirklichkeit ist — aber ohne Erfolg; denn nur der Zweifel und die Ungewißheit, wie sie im Wirklichen enthalten sind, machen das Denken überhaupt möglich.

Die zwiespältige Lage, in der Wirklichkeit sich befindet, kann auch noch von einer anderen Seite beleuchtet werden. Indem das Denken zur Wahrheit drängt, indem es die Problematik der Wirklichkeit aufzuheben versucht, zeigt es sich als Einheitswille. Doch diesem steht die Wirklichkeit in all ihrer Vielfältigkeit, in all ihrem Zwiespalt gegenüber: die Individuation, das Kriterium der Wirklichkeit, wendet sich feindlich gegen jede Vereinheitlichung, und darum wird die Einheitstendenz des Denkens durch die Notwendigkeit der Auseinandersetzung gehindert und gestört. Das Denken, als Wille

165) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 34.
166) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 57.
167) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 63.

zur Wahrheit, erkennt jetzt die Gegensätze von Ich und Du, von Zweiheit und Ganzheit, und weist damit von neuem auf die scharfe Problematik hin: „Im Erlebnis des Zwiespaltes und also im Problem leiden wir daran, daß wir (dies ist die Problematik) an der Subjektivität und hinwiederum am Einheitswillen leiden.“ [168])

Aus dieser eigenartigen Lage, aus diesem Ungenügen und Unvermögen der Wirklichkeit entspringt eine unabwendbare Tragik. Erwachsen aus der Zwiespältigkeit und Unsicherheit alles Wirklichen bedeutet sie jene tiefe Problematik, die ständig versucht, sich selbst zu überwinden und trotz dieser Versuche immer problematisch sein muß.

Weil Wirklichkeit als „lebendige (reale) Unvollkommenheit“ [169]) auszufassen ist, und weil sie niemals — wenn sie sich nicht selbst aufheben will — diesem Zustand entgehen kann, ist sie tragisch. Wirklichkeit muß immer Wirklichkeit bleiben, trotzdem sie zum reinen problemlosen Sein vordringen möchte. So sind auch die „Modi“ des Wirklichseins „nicht verschiedene Wirklichkeiten, sondern eben verschiedene ‚Versuche‘ der Wirklichkeit, als Wirklichkeit vollkommen zu sein . . ., Dokumente ihrer immanenten Unsicherheit . . ., Denksteine oder Episoden des tragischen Kampfes der Realität um die Ueberwindung ihrer selbst.“ [170])

Die gleiche Tragik zeigt das Denken, das Wirklichkeit in Wahrheit erfassen will. Die Wissenschaft, als eindeutigste Form dieses Willens, nimmt umsomehr tragische Züge an, je weniger es gelingt, der Einheitstendenz des Denkens Genüge zu tun, je heftiger und notwendiger die Auseinandersetzung mit der individuierten Wirklichkeit sein wird. „Wie alle Wirklichkeit, so ist alles Denken tragisch, da es ewig sucht, was es ewig verleugnet“: [171]) weil Denken Wahrheit will, weil es zur Einheit der Realität vordringen möchte, muß es sich notwendigerweise an den individuellen Formen der Wirklichkeit, an ihrer Vieldeutigkeit stoßen.

Einheitstendenz und Zwang zur Auseinandersetzung stehen sich diametral gegenüber. Obwohl das Denken ständig und hoffnungsvoll jede Problematik lösen will, kann es nie zum Ende kommen. So lange Wirklichkeit zweideutig ist, bleiben Probleme, die überwunden werden sollen, und umgekehrt hebt jede Eindeutigkeit das Denken auf.

Beide, denkende und nicht-denkende Wirklichkeit, sind tragisch; denn ständig fühlen sie die Problematik, leiden an ihr und suchen sie zu überwinden. Aber es bleibt bei Versuchen, und deshalb „hört das Leiden der Realität niemals auf, sofern eben die Spannung ein Leiden bedeutet“. [172]) Vergeblich aber muß die Frage nach dem Warum jener problematischen Wirklichkeit bleiben. Wir wissen:

---

[168]) Das Gute, S. 43.
[169]) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 97.
[170]) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 104.
[171]) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 99/100.
[172]) Das Geheimnis der Wirklichkeit, S. 183.

Wirklichkeit ist tragisch. Das muß dem Denken genügen. Der Glaube mag in seiner Art dieses Geheimnis lüften.

Das Denken, das die Problematik der Wirklichkeit erkennt, verversucht sie zu überwinden, und diese Haltung der Wirklichkeit gegenüber bildet eine Seite unseres Lebens; als solche verlangt sie eine fortwährende Auseinandersetzung mit der Zwiespältigkeit des Wirklichen, ständig neue Entscheidungen und neue Zwecksetzungen. Häberlin nennt diese Verhaltensweise „moralisches Leben", wobei er jenen Begriff nicht nur auf das sittliche Gebiet beschränkt, sondern alle Lebensäußerungen als moralische bezeichnet, die an der Zweideutigkeit der Wirklichkeit leiden und sie irgendwie zu beseitigen trachten.

Die Zwiespältigkeit, die in der Wirklichkeit und dem sie erfassenden Denken liegt, schafft also notwendigerweise „moralisches, zwecksetzendes Lebens". Doch eins bleibt jeder Problematik entrückt: das Dasein eben dieser Wirklichkeit. Der Glaube will ihre Problematik deuten; aber das heißt gerade, daß die Problematik in allen ihren Tiefen schon erkannt und empfunden ist. Und doch gibt es eine vorreligiöse und vormoralische Haltung zur Wirklichkeit, die jede Problematik ablehnt: das ästhetische Leben. „Unproblematisch an der Wirklichkeit ist ihr Dasein, problematisch ist das Wie ihres Daseins." [173])

Das Denken, als Einheitswille, strebt zum reinen Sein, d. h. zur Problemüberwindung. Aber diese Absicht wird durch die immerwährende Notwendigkeit der Auseinandersetzung getrübt und unmöglich gemacht, und nur in dieser Sphäre bewegt sich „moralisches Leben". Wenn es auch dualistisch zerrissen ist, so trägt es in sich doch die große Sehnsucht nach Einheit, Problemüberwindung, Ruhe, Ganzheit. Sehnsucht haben heißt aber bereits, Kenntnis und Wissen vom Ziel der Sehnsucht besitzen. „Ihre Voraussetzung ist, daß jene Einheit vorwillenhaft, vorproblematisch schon erlebt sei, ‚bekannt' sei, oder, da sie eben erst gesucht wird: daß sie geahnt sei" [174]) — und sie wird erlebt und geahnt im ästhetischen Leben. Wo es möglich ist, von aller Zwecksetzung abzusehen, wo es gelingt, dem moralischen Leben zu entweichen, da leben wir ästhetisch, schauen wir Schönheit, fragloses Dasein: Schönheit ist überall dort, wo kein Denken im Sinne der Problemüberwindung herrscht. „Wer es vermöchte, rein ästhetisch zu sein, dem wäre alles schön". [175])

Schönheit kann deshalb niemals am Objekt hängen, noch selbst als das Schöne ein Objekt sein, weil das Objekt immer die Individuation, d. h. den Gegensatz von Ich und Du, voraussetzt, also aus moralischem Verhalten entsteht. Nicht so das ästhetische Leben; es „ist, wenn man so sagen darf, Leben unter Absehen von aller Indivi-

[173]) Allgemeine Aesthetik, S. 114.
[174]) Allgemeine Aesthetik, S. 120.
[175]) Das ästhetische und das moralische Leben, Kantstudien 1928, S. 413.

duation, oder: Leben aus der Ganzheit".[176]) Beide, moralisches und ästhetisches Leben, durchdringen und vermischen sich. Rein ästhetisch erleben, d. h. fragloses Dasein erfassen, ist nicht möglich, weil die Ganzheit, die Einheit immer nur am und als Objekt (Kunst- oder Naturgegenstand) geschaut werden kann, und dieses ist gerade ein Produkt des moralischen Verhaltens. Umgekehrt ist auch moralisches Leben nicht absolut „rein"; denn es trägt in sich den Einheitswillen, die schlichte Anerkennung des Daseins (ästhetische Haltung). Jedes ästhetische Leben wird moralisiert, jedes moralische ästhetisiert. Aus jener gegenseitigen „Infektion" ergeben sich erst die verschiedenen Kunststile, die einzelnen Kunstarten und die inhaltlich-unterscheidbaren Merkmale des Aesthetischen.

Damit ist auch die Frage — ob und wie Tragik ästhetisch erlebt werden kann — schon beantwortet. Tragisches, als immanente Problematik, ist ein wesenhaftes Moment der Wirklichkeit, und deshalb eigentlich nur dem moralischen Leben zugänglich. Dort jedoch, wo es durch die künstlerische Gestaltung gelingt, die Problematik rein, in ihrer schlichten Gegebenheit, d. h. nicht problematisch, zu erfassen, leben und schauen wir ästhetisch — aber doch niemals ganz rein: „Das Kunstwerk ist nie als solches tragisch oder komisch usw., sondern es ist ästhetisch bedeutsame Gestaltung eines Inhalts, welcher komisch oder tragisch wäre, wenn er nicht im Werk entwirklicht wäre. Wem es daran gelegen ist, Tragisches, Erhabenes usw. einfach ‚wiederzugeben', mitzuteilen, ohne den Willen zur ästhetischen Verklärung, der ist nicht Künstler, sondern ‚Referent' ".[177])

Wir wissen, daß die problematische Wirklichkeit tragisch ist, und deshalb wird das tragische Kunstwerk von allen anderen Kunstarten am stärksten mit moralischem Leben „infiziert" sein. Nur dem Tragöden großen Stils mag es gelingen, Problematik im ästhetischen Leben, d. h. unproblematisch zu erfassen, sie in ihrem Dasein schlechthin erlebbar zu machen, „und das Kunstwerk ist gerade insofern Kunstwerk, als diese Bedeutung alles andere überstrahlt, als eben jene Verklärung gelungen ist".[178]) Tragisches im Kunstwerk bedeutet deshalb: Problematik, die nicht erlöst sein will, und die dennoch nicht bedrückt und quält. Aesthetisches Leben begnügt sich mit dem reinen Dasein der Wirklichkeit, ohne selbst problematisch zu sein.

Eine Kritik muß besonders auf die wichtige Trennung zwischen der Tragik und dem Aesthetischen hinweisen. Gerade Häberlins Ausführungen lassen die Unmöglichkeit erkennen, dem Tragischen nur mit den Mitteln und Begriffen der Aesthetik gerecht zu werden; die Aesthetik wird nur das Aesthetische am tragischen Gegenstand feststellen, niemals aber sagen, was Tragik wirklich ist.

---

[176]) Allgemeine Aesthetik, S. 107.
[177]) Allgemeine Aesthetik, S. 284.
[178]) Allgemeine Aesthetik, S. 284.

Wenn wir Häberlin in diesem Punkt zustimmen müssen, so lehnen wir es andererseits ab, der problematischen Wirklichkeit schon tragische Wesenszüge zuzuerteilen. Zwiespältigkeit, Unsicherheit und Unvermögen können wohl die Grundlage zur Entfaltung tragischen Geschehens bilden, sind aber selbst noch nicht tragisch. Der Wertgesichtspunkt fehlt, und aus diesem Grunde muß ihm die tiefe Bedeutung des tragischen Vorganges fremd und verschlossen bleiben. Wohl kann er Tragik in der Wirklichkeit feststellen — aber was bedeutet sie? Er bleibt uns die Erklärung schuldig und überläßt sie dem Glauben.

§ 10.

Max Schelers Untersuchungen über das Wesen des Tragischen.

Die phänomenologische Methode, deren sich Scheler bei der Betrachtung des Tragischen bedient, ist allein auf das Wesen des zu erforschenden Gegenstandes gerichtet und vermeidet jede historische und zufällige Bestimmung. Darum wird auch eine psychologische und ästhetische Begründung des tragischen Tatbestandes von Scheler abgelehnt, und ebenso hält er eine durch Induktion gewonnene Definition des Tragischen für verfehlt; denn wie sich Tragisches im Kunstwerk zeigt, welche psychologischen Vorgänge dadurch im Bewußtsein hervorgerufen werden, wo sich in der Wirklichkeit tragische Vorgänge und Ereignisse abspielen – all diese Fragen und ihre auch bestmöglichste Beantwortung kommen dem Wesen des Tragischen nicht näher, weil sie bereits ein Wissen um tragisches Geschehen voraussetzen müssen, das aber zu erschließen nur der phänomenologischen Methode vorbehalten sein kann.

„Alles, was tragisch heißen mag, bewegt sich in der Sphäre von Werten und Wertverhältnissen.“ [179]) Wenn demnach Tragisches zwar nur in einer Wertewelt möglich ist, so ist es doch andererseits völlig unberechtigt, ihm selbst Wertcharakter zuzuschreiben, d. h. von einem tragischen Wert an sich zu sprechen, der — analog dem Vitalwert, dem Wert des Guten etc. — innerhalb des Wertreiches eine bestimmte Stellung einnimmt. Tragisches zeigt sich vielmehr nur dort, wo eine besondere Relation, ein bestimmtes Verhältnis zwischen verschiedenen Werten besteht. Deshalb braucht auch nicht jede Wertvernichtung tragische Züge aufzuweisen: der natürliche Tod eines wertvollen Menschen ist nur traurig, obwohl er einen positiven Wert aufhebt. Die Wesenszüge des Tragischen müssen ihm notwendigerweise mangeln, weil jenes Relationsverhältnis fehlt; denn tragisch wird eine Wertvernichtung erst, wenn das Vernichtende selbst einen positiven Wert darstellt, tragisch ist nur „der ‚Konflikt‘, der innerhalb der positiven Werte und ihrer Träger selbst waltet“. [180]) Des Sokrates

[179]) Vom Umsturz der Werte, I, S. 244.
[180]) Vom Umsturz der Werte, I, S. 246.

Tod ist von hohen tragischen Spannungen erfüllt, weil er, der in seinem Personsein einen hohen positiven Wert offenbart, stirbt durch das Gesetz, welches ebenfalls Ausdruck positiver Werthaftigkeit ist. Tragisch heißt also das Bezugsverhältnis, das zwischen mehreren positiven Werten waltet, wobei der höhere durch einen gleichhohen oder niedrigeren Wert aufgelöst und aufgehoben wird. Und diese Vernichtung, als das Ergebnis jener wechselseitigen Beziehungen, geht unter heftigen dynamischen Spannungen vor sich. Es ist unmöglich, daß der höhere Wert gleichsam kampflos überwältigt wird — nein, trotz aller Spannung, trotz höchsten Bemühens, trotz bedingungsloser Möglichkeit, frei zu handeln, geht das Werthafte zugrunde. Aber es muß sich wehren, sonst wird der Eindruck des Tragischen in jeder Hinsicht verwischt oder gar aufgehoben.

Wertvernichtung durch Werte, die mit wechselseitig dynamischem Ablauf vor sich geht — das ist die allgemeinste phänomenologische Bestimmung des Tragischen, die durch das Folgende mehr erklärt und erläutert, als erweitert wird.

Jenes Relationsverhältnis zwischen mehreren positiven Werten, als die conditio sine qua non jeder Tragik überhaupt, darf nicht im Sinne einer kausalen Notwendigkeit aufgefaßt werden, derart, daß der eine Wert Ursache für den Untergang des anderen sein müßte. Scheler glaubt vielmehr im tragischen Vorgang eine eigenartige Beziehung zwischen Wert- und Kausalverhältnissen feststellen zu können, mit anderen Worten: bestimmte Werte bilden, wenn sie realisiert werden, dadurch gleichzeitig die Bedingung für ihren Untergang selbst, bezw. für die Vernichtung anderer Werte. Am konkreten Beispiel ausgedrückt: der Freiheitskämpfer, der die Bande der Knechtschaft abschütteln will, schafft sich mit dieser Tat gleichzeitig einen Feind: das bestehende Gesetz, welches ihn, wenn es zu einer tragischen Situation kommen soll, überwältigt und in Ketten schlägt. „Wo wir unmittelbar eine Wirksamkeit anschauend miterleben, die, indem sie einen hohen Wert realisiert, gleichzeitig und im selben Aktus des Wirkens diesem Wert oder einem anderen, zu ihm wesenhaft gehörigen Wert die Bedingung der Existenz untergräbt, da ist der Eindruck des Tragischen am vollkommensten und reinsten.“ [181])

Und ebenso bedeutet auch die „tragische Notwendigkeit“ nicht absolute Verkettung im Sinne des Kausalgesetzes; denn Tragik läßt alle freien Willenshandlungen, die überhaupt zur Verfügung stehen, zu, schreitet aber dennoch unabwendbar zum Untergang. „Die tragische Notwendigkeit ist also nicht jene Notwendigkeit des Naturlaufs, die unterhalb der Freiheit liegt und unterhalb der Willensmacht, durch die freie Wesen in den Naturlauf eingreifen können, um ihn zu ihrem Besten zu lenken; sondern sie ist eine Notwendigkeit, die gleichsam oberhalb der Freiheit gelegen ist: Die noch bei Einschluß der freien Akte oder der ‚freien Ursachen‘ in die gesamte Kausal-

[181]) Vom Umsturz der Werte, I, S. 252.

sphäre, in der auch die unfreien Ursachen — d. h. jene, die selbst wieder Wirkung einer Ursache sind — liegen, immer noch besteht.“ [182]) Darum hat jede tragische Verwicklung den Charakter der Unvermeidbarkeit und Unentrinnbarkeit.

Diese beiden Momente schaffen für die „tragische Trauer“ zwei, von der gewöhnlichen Trauer grundsätzlich verschiedene Kriterien: „Eine stille ruhige Größe, eine besondere Art von Friede und Gelassenheit ist ihr eigen“ . . . und „damit auch eine gewisse Kühle, die sie scheidet von aller spezifischen Ich-Trauer, d. h. einer Trauer, die ein dem Ich entquellend Erlebtes ‚Trauern über‘ darstellt“. [183])

Nicht ohne Erwähnung darf das Problem der tragischen Schuld, wie es sich aus dem bisher Dargestellten und den wertphilosophischen Gesichtspunkten Schelers ergibt, bleiben. Mit allem Nachdruck lehnt Scheler die alte Schuldtheorie ab, sieht aber gleichwohl in dieser Ansicht einen wahren Kern enthalten: je größer die Einsicht in den Wertkosmos ist, umso größer ist auch die Verpflichtung, jene erkannten Werte zu realisieren. Dem teilweise Wertblinden bleibt dementsprechend ein kleinerer Pflichtenkreis. Falsch und unwert muß diesem jeder Wert erscheinen, der von ihm noch nicht als solcher anerkannt ist; und das Bewußtsein der guten Tat wird in ihm wachgerufen, wenn es gelingt, die Realisierung dieses höheren Wertes — für ihn eines Unwertes — zu verhindern. Indem der tragische Held seinen höheren positiven Wert durchsetzen will, gerät er mit den niederen Wertträgern in einen unausweichlichen Konflikt. Hier liegt allein seine Schuld: um Höheres zu verwirklichen, muß er niedere Werte zu beseitigen suchen. Deshalb erscheint „der sittliche Genius, der in seinem Ethos seiner Zeit überlegen ist, d. h. der einen neuen Vorstoß in das Reich der seienden Werte in der erstmaligen Erfassung eines höheren Wertes machte, gemäß dem bestehenden Ethos seiner Zeit als sittlich minderwertig — und dies ‚rechtmäßig‘ und ohne Täuschung und Irrtum“. [184]) Sokrates, als Verkünder einer neuen Lehre und Weltanschauung, von der Mitwelt verkannte und angefeindete Künstler, sie alle stürzen in das tiefe Dunkel tragischer Schuld. Entweder stellen sie ihre Werteeinsicht der herrschenden gegenüber mit dem Anspruch der Richtigkeit, des Besser-Seins — werden aber deshalb von der nichteinsichtigen Masse mit Recht als Umstürzler der bisherigen Wertordnung bezeichnet, oder sie benutzen ihre Einsicht nicht und machen sich so dem Wertkosmos gegenüber schuldig. „Individuelle Unlokalisierbarkeit der Schuld und des Bösen“ [185]) ist somit das Wesen der tragischen Schuld. Der Held macht sich nicht schuldig, sondern er „verfällt“ in Schuld. Daß er handeln muß, daß er zwischen verschiedenen Möglichkeiten wählen muß, die ihn

---

[182]) Vom Umsturz der Werte, I, S. 257/58.
[183]) Vom Umsturz der Werte, I, S. 247/48.
[184]) Der Formalismus i. d. Ethik u. d. materiale Wertethik, S. 311.
[185]) Krieg und Aufbau, S. 33.

aber alle in Schuld verstricken, das ist seine Tragik und seine schuldlose Schuld. Deshalb kann auch kein Sterblicher über ihn zu Gerichte sitzen; denn wer hat absolute Kenntnis der Wertewelt? „Tragisch ist also ein Streit, zu dessen gerechter Schlichtung ausschließlich nur die Gottheit als möglicher Richter vorgestellt werden kann." [186])

Die Frage, weshalb wir das Tragische — soweit es künstlerisch geformt ist — freiwillig aufsuchen und uns gern der tragischen Erschütterung überlassen, ist rein psychologischer Art und hat mit jener Charakteristik der „tragischen Trauer" — ihrer Reinheit, Tiefe und Notwendigkeit — nichts zu tun; „denn die spezifische Traurigkeit des Tragischen ist ein gegenständliches Merkmal des Vorgangs selbst -- unabhängig von dem indivuellen Lebenszusammenhang seines Betrachters". [187])

Mit Hilfe dieser Wesensbestimmung des Tragischen ist es Scheler gleichzeitig möglich, einen tragischen Vorgang genau zu lokalisieren und abzugrenzen: tragische Konflikte können dort nicht entstehen, wo eine Werterkenntnis überhaupt fehlt, oder wo absolute Einsicht in den Wertkosmos besteht. Gott als das summum bonum und der Teufel als Hypostasierung des Bösen, des Unwerten sind niemals tragische Helden. Dagegen weist gerade das Problem der tragischen Schuld, vom Standpunkte Schelers aus, auf die notwendige Bedingtheit der tragischen Person, auf ihre teilweise Unfähigkeit einer Werterkenntnis hin und dadurch auf die besondere Stellung, die sie im Weltganzen einnimmt. Deshalb ist im eigentlichen Sinn nur dem Menschen jener tragische Grundzug zuzuweisen, und so bleibt Tragisches „wertrelativ und daseinsrelativ auf endliche Personen und hat keine transzendente Bedeutung." [188])

Endlich sei noch kurz auf die Eigenart einer künstlerischen Formung des tragischen Phänomens hingewiesen: je reiner jene Wesenstragik — Wertvernichtung durch Werte selbst — im Kunstwerk zur Anschauung kommt, je nachdrücklicher Tragik in ihrer „Realitätssetzung (in irgend einer Form) aufgehoben ist", ihr „anschauliche Bildhaftigkeit (im Unterschiede vom bloßen ‚Gedachtsein')" [189]) verliehen wird, umso günstiger sind die Bedingungen für das ästhetische Erlebnis. Tragik ist nicht nur eine ästhetische Modifikation, sondern vielmehr ein wesenhafter Zug im Universum, und die Tragödie hebt ihn isoliert als „Schein" vor das geistige Auge des Betrachters und gestattet dadurch einen Einblick in dunkle Weltzusammenhänge, die sich in dieser Klarheit nur der ästhetischen Haltung erschließen.

Von grundlegender Wichtigkeit ist Schelers Ansicht insofern, als er das Tragische in unlöslicher Verknüpfung mit objektiven Werten

---

[186]) Der Formalismus i. d. Ethik u. d. mat. Wertethik, S. 615.
[187]) Vom Umsturz der Werte, I, S. 251/52.
[188]) Der Formalismus i. d. Ethik u. d. mat. Wertethik, S. 619.
[189]) Der Formalismus i. d. Ethik u. d. mat. Wertethik, S. 83.

sieht, wenngleich es sich nur als eine bestimmte Relation innerhalb jener Wertewelt zeigt, ohne selbst Wertcharakter zu haben. Doch wird er dem tragischen Phänomen nicht vollkommen gerecht, weil er es einseitig vom Standpunkte einer Wertnegation auffaßt. Die positive Bedeutung — daß sich bestimmte Werte erst durch Vernichtung anderer Werte offenbaren können — beachtet er kaum. Darum sieht er im Tragischen letzthin nur ein Trauriges, und wenn er die „tragische Trauer" auch scharf akzentuiert von der gewöhnlichen Trauer abhebt, so läßt sie dennoch das Moment der Erhebung vermissen: aber der tragische Vorgang ist nicht traurig, er erschüttert und beglückt. Und ebenso ist die Lehre von einer tragischen Schuld auch abzulehnen. Was Scheler als tragische Schuld bezeichnet, entsteht aus der notwendig bedingten Unvollkommenheit des Menschen. Doch diese „metaphysische Schuld" ist deutlich von der persönlichen zu trennen, die im eigentlichen Sinne nur Schuld genannt werden darf. Für jene ist der Mensch nicht verantwortlich und kann nicht verantwortlich sein, diese aber gehört überhaupt nicht zum Wesen des Tragischen; denn je weniger persönliche Schuld der Held auf sich geladen hat, um so tragischer wird sein Untergang wirken.

§ 11.
Die Auffassung vom Tragischen bei Emil Utitz.

Die Arbeiten von Utitz, die sich mit dem Wesen des Tragischen auseinandersetzen, kann man unter zwei Gesichtspunkten betrachten. Während er in früheren Schriften vorzugsweise der Erlebensseite des Tragischen gerecht zu werden versucht, die Untersuchung also psychologischen Charakter hat, herrscht in den späteren, die gegenständliche Betrachtungsweise vor. Dieser wollen wir uns, aus Zweckmäßigkeitsgründen, zuerst zuwenden.

Utitz vertritt eine optimistische Auffassung des Tragischen und steht deshalb der Ansicht von Lipps näher als der Volkelts. Tragisch ist also für ihn noch nicht jeder Vorgang, der uns den Untergang und die Vernichtung eines „Menschlich-Bedeutungsvollen" zu zeigen weiß; sondern nur dort, wo sich durch Schmerz, Leid und Tod Werte entfalten, liegt im eigentlichen Sinne des Wortes Tragik vor. Doch ergeben sich auch gegenüber Lipps Abweichungen, bzw. Erweiterungen; denn während dieser im Tragischen allein den Sieg des Guten, den Durchbruch der guten Persönlichkeit — als optimistisches Moment — zu erkennen glaubt, sieht Utitz im tragischen Geschehen alle nur möglichen Werte rein zur Entfaltung kommen. Ueberall also, wo sich Werte durch Not und Tod, in Leid und Untergang verwirklichen, besteht das Recht, von Tragik zu sprechen.

Diese objektive Betrachtung zeigt bereits, daß eine nur ästhetische Untersuchung dem Tragischen niemals vollkommen gerecht wer-

den kann. Wir müssen es vielmehr seinem Wesen nach erfassen und deshalb den ästhetischen Gesichtspunkt zunächst ganz ausschalten.

Es erscheint wichtig, auf zwei Momente hinzuweisen, die für den Begriff des Tragischen von grundlegender Bedeutung sind: jede Tragik ist unlöslich mit dem Wertgesichtspunkt verknüpft. Gewiß eine bloße Wertvernichtung verdient noch nicht, tragisch genannt zu werden; im Gegenteil, sie mag traurig und entsetzlich sein — tragisch aber ist allein der Vorgang, in dem Werte zum Durchbruch und zur Verwirklichung kommen und so letzthin über das peinigende Dunkel der Konflikte und Verwicklungen triumphieren.

Aber auch die andere Seite darf im tragischen Geschehen nicht verkannt werden: das unsagbar Schmerzliche des Untergangs und der Vernichtung; denn jede Tragik wird durchpulst von Leid und Schmerz. Fehlen sie, so ist der Charakter des Tragischen überhaupt aufgehoben. Darum muß der Held kämpfen, kämpfen unter Anspannung aller Kräfte, und auch der Tod kann ihm drohen. Er weiß, daß er leiden muß, daß das Leiden notwendig ist, um bestimmte Werte zu verwirklichen — und wenn sich durch eine solche Situation noch oder gerade erst Werte entfalten, dann ist wirkliche Tragik vorhanden. „Der Märtyrer leidet im Feuer; er ist empfänglich für die entsetzliche Intensität sinnlichen Schmerzes, und auch das irdische Leben lockt ihn. Aber er überwindet alle diese Hemmungen in einem glühenden Kampfe. Fehlte der Kampf, weil ihm Leben nichts bedeutet und die Flamme ihn nicht brennt, würden wir vielleicht andächtig ein Wunder verehren oder einen armen Narren bemitleiden, aber niemals Tragik erleben.“ [190])

Diese Ansicht verbietet es gleichsam von selbst, die Frage nach der tragischen Schuld zu stellen. Nicht die Annahme, daß der Held eine Verfehlung begangen hat und deshalb mit Recht bestraft wird, vermag das Furchtbare des Unterganges verständlich und einsichtig zu machen, nein, „der Held stirbt nicht, weil er schuldig ist, sondern um nicht schuldig zu werden. Durch den Tod bewährt er die Echtheit seines Menschentumes, die unzerstörbare Kraft seiner Persönlichkeit, die auch vor dem Letzten nicht kapituliert“. [191]) Die Schuldtheorie muß deshalb abgelehnt werden, weil sie sich nur auf die tragische Handlung als solche, rein auf ihre stoffliche Gegebenheit bezieht, nicht aber den Blick auf die Werte zu lenken vermag, die sich nur in dieser Situation offenbaren können. [192]) Gerade von diesem Standpunkt aus wird die irrationale, hintergründige Seite des Tragischen erst voll erfaßt: „je tiefer Leid und Not, je mehr verstrikt der einzelne in das dichte Gewebe des Lebens,

---

[190]) Grundlegung d. allg. Kunstwissenschaft, II, S. 122.
[191]) Das Tragische, Lit. Echo, 1919/20, S. 1349.
[192]) Vergl. zur Schuldauffassung den zweiten Teil dieser Arbeit, II, § 2.

desto größer, erhabener und gewaltiger das tragische: Dennoch und Trotzdem". [193])

Es tritt also in diesem tragischen Sachverhalt ein zweifaches hervor; einmal werden in der Struktur des Tragischen bestimmte Werte in ihrer Konstellation zueinander gezeigt und durch das tragische Geschehen verwirklicht. Andererseits ist aber erst im Erleben des Tragischen die Möglichkeit gegeben, diese Werte anschaulich zu erfassen, die uns sonst nicht zugänglich und sichtbar wären.

Von ganz besonderer Wichtigkeit sind insofern Utitz' Untersuchungen, als er die tiefe Problematik, die zwischen dem Tragischen und dem Wesen des Menschen, zwischen der Kultur und ihrer tragischen Hintergründigkeit besteht, aufgewiesen und dadurch eine sehr wichtige Seite am Tragischen hervorgehoben hat. Utitz geht hierbei vom Wesen des Menschen und seiner Aufgabe aus, die sich aus diesem seinem Wesen ergibt: was ist, was soll der Mensch?

Er ist ein Bürger zweier Welten: nicht Tier und nicht Gott, und doch hat er an beiden Anteil. Das Triebhaft-Sinnliche verbindet ihn mit jenem, das Geistige, das Werthafte mit diesem. Aus dieser eigenartigen Stellung entspringt mit Notwendigkeit das malum metaphysikum, das Uebel der Endlichkeit. „Dem gegenüber vermögen alle Situationsänderungen — so wichtig sie auch sein mögen und es gewiß auch sind — nur das vermeidbare Uebel zu beseitigen; das unvermeidbare der Endlichkeit, das eigentliche malum metaphysikum, wird hierdurch nicht getroffen. Denn untrennbar gehört es zum Menschen". [194])

Jener Endlichkeit, jener Unvollkommenheit ist sich der Mensch schmerzlich bewußt; denn alle die dialektischen Spannungen, die ihn durchpulsen, die scharfen Antithesen und Antinomien, die sich vor ihm auftürmen, erinnern ihn an sein Los. Aber gerade dadurch unterscheidet er sich in bestimmter Weise von Gott, dem jede Unvollkommenheit fremd sein muß, und ebenso auch vom Tier, welchem das Bewußtsein vom malum metaphysikum überhaupt fehlt — obwohl es auch endlich ist. Diese eigentümliche Situation, in die der Mensch hineingestellt ist, kann er niemals verlassen, ohne aufzuhören Mensch zu sein. „Der Mensch kann das Menschliche verraten, er kann dagegen wüten und es schänden, er bleibt: Mensch. Irrender, bedauernswerter Mensch, aber doch Mensch. Nur der Tod nimmt ihm diese Rolle ab, die er nicht wegzuwerfen vermag; er kann sie schlecht spielen und damit das Drama seines Seins verpfuschen. Allein keine andere Rolle steht ihm zur Verfügung. Unter tausend Masken, mit denen er sich und andere vielleicht betrügt, schaut immer wieder die eine Rolle hervor vom Tage der Geburt bis zum Augenblick des Sterbens: die Rolle Mensch." [195])

---

[193]) Die Kultur in der Epoche des Weltkriegs, S. 199.
[194]) Anthropologie und Kulturphilosophie, Euphorion, 1931, S. 5.
[195]) Anthropologie und Kulturphilosophie, Euphorion, 1931, S. 9.

Mit zwingender Notwendigkeit ergeben sich aber aus dieser Beschränkung tragische Konflikte. Gerade die „selig-unselige Lebensbewegtheit“ [196]) des Menschen, die dialektischen Spannungen, die ihm immanent sind, bewirken es, daß bestimmte Wertrealisationen nur durch Leid und Schmerz möglich sind: Todesmut zeigt sich allein im Anblick des Todes, und wahre Mildtätigkeit gibt das Letzte hin. Gott ist seiner Vollkommenheit wegen nicht tragisch; ebenso das Tier, es kennt nicht die Verpflichtung der Wertverwirklichung. Ihm muß die tragische Situation verschlossen bleiben, sein Leiden kann nur traurig sein. Darum ist allein der Mensch fähig, Tragik zu erleben, selbst tragisch zu sein, weil die Möglichkeit dazu unmittelbar in seinem Wesen beschlossen liegt: aus seiner Endlichkeit und Unvollkommenheit heraus ist es ihm nicht immer möglich, der von ihm geforderten Wertverwirklichung nachzukommen. Und doch versucht er es, obwohl ihm Schmerz und Leid, ja selbst der Tod drohen: ewig mit einem Fluche belastet, ist er trotzdem ewig bestrebt, ihm zu entgehen. Daraus allein entspringt seine Tragik.

Noch klarer und einsichtiger wird jene anthropologische Tragik, wenn Utitz auf die Kulturbedingtheit des Menschen hinweist. „Das Gottähnliche im Menschen — die Wertverwirklichung — kann sich nicht anders als in den Formen der Kultur und durch sie erfüllen, und das Tierische im Menschen darf sich nicht loslösen von jener Wertverwirklichung, im Gegenteil: an ihr mitschaffen. Wo die Loslösung erfolgt: verfällt der Mensch dem Tierischen.“ [197])

Hier sehen wir abermals seine Begrenzung; denn Gott bedarf nicht der Kultur, und das ens realissimum braucht nicht den Umweg über sie zu machen, um zum Wert vorzudringen. Aber umgekehrt bedeutet sie für den Menschen doch eine Erhöhung seines Daseins, einen tiefen Lebenssinn: nur durch sie findet er den Zugang zu den Werten und zu Gott, und diese Möglichkeit ist dem Tier versagt. „Unlösbar sind wir als Menschen an die Kultur gefesselt; sie ist so richtig das Reich des Menschen, nicht das der Tiere und nicht das der himmlischen Heerscharen“. [198])

Und hier drängen sich abermals Konflikte in ihrer ganzen Schwere zusammen. Weil der Mensch nicht einen unmittelbaren Zugang zu den Werten hat, sondern nur auf dem Wege über die Kultur ihrer teilhaftig wird, weil er sie nur als Kulturwerte realisieren kann, entstehen tragische Verwicklungen; d. h. die Wertverwirklichung geschieht in diesem Falle nur durch Not und Schmerz, durch den Tod des Wertverwirklichers selbst. „Wo menschliche Endlichkeit in Frage steht, tauchen die Konflikte nicht als unselige Zufälle auf, vielmehr als notwendige Folgen jener Endlichkeit . . .: um sein

---

[196]) Der kulturelle Hintergrund der preußischen Reform, aus: „Wesen und Wege der Schulreform“, her. v. A. Grimme, Berlin, 1930, S. 12.

[197]) Anthropologie und Kulturphilosophie, a. a. O. S. 6.

[198]) Zur Philosophie der Jugend, Kantstudien, 1930, S. 464.

Leben zum höchsten Wertleben zu steigern, dazu gehört Einsicht in das eigene Wesen und Einsicht in die gegebenen Situationen . . . Und das Gesagte verschärft sich noch, wenn wir bedenken, daß manche Entscheidungen der Mensch überhaupt nicht gänzlich durchschauen kann".[199]) So wird er als Mensch immer tragisch bleiben, aber diese Tragik adelt: sie erhebt ihn über das Tier und läßt ihn den Weg zu Gott schauen und betreten.

Utitz faßt das Problem des Tragischen nicht nur von einer kunstphilosophischen oder gar ästhetischen Seite auf, sondern er ist sich bewußt, daß das Tragische auch ein Phänomen der Wirklichkeit ist, und so wird er seiner Struktur dadurch gerecht, daß er zu deren Klärung die Anthropologie, Kultur- und Wertphilosophie heranzieht.

Dieser Darstellung der objektiven Struktur der Tragik soll eine Untersuchung des tragischen Erlebnisses folgen; und hier lehnt es Utitz — genau wie Dessoir — ab, das ästhetische Erlebnis des tragischen Vorganges unter nur einer Formel begreifen zu wollen. Weil die psychologischen Tatbestände, die dieser Erscheinung zugrunde liegen, zu kompliziert und verwickelt sind, erscheint es ihm notwendig, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus die Analyse und die erstrebte Klärung zu erreichen: im anderen Falle gelangt man nur zu Einseitigkeiten, zu überspitzten Formulierungen und damit zu einer Vergewaltigung der Tatsachen.

Von diesem unvoreingenommenen Standpunkt aus hat Utitz die Bedeutung der Funktionsgefühle für das tragische Erlebnis festgestellt. Sie sind zwar nicht imstande, die Beglückung, die das tragische Ereignis trotz des traurigen und schmerzlichen Inhaltes auslöst, von sich aus verständlich zu machen; nichtsdestoweniger aber erscheint ihm ihr Vorhandensein für das ästhetische Verhalten gleichwohl unerläßlich. „Aus dem Rahmen **rein** ästhetischen Genießens könnte man natürlich die Funktionsfreuden ausschalten, im Gesamtbilde des ästhetischen Verhaltens muß man mit ihnen rechnen, da sie sich immer einstellen, sobald das psychische Tätigsein eine gewisse Fülle erreicht";[200]) und dieses psychische Tätigsein wird unbedingt durch das tragische Erlebnis mit seinen Spannungen, seinem sprunghaften Geschehen und seinen eruptiven Ausbrüchen und Konflikten vermittelt.

Aber auch in anderer Hinsicht erscheint ihre Bedeutung sichergestellt, vielleicht sogar gefordert: Die bedrückenden und quälenden Gefühle, die sich beim Erleben dieses grausig-schmerzlichen Vorganges ganz von selbst einstellen und die ästhetische Haltung prinzipiell gefährden, werden durch die Funktionsfreuden abgeschwächt; „ihr Schwung trägt uns über manches hinweg, bei dem wir sonst ver-

---

[199]) Anthropologie und Kulturphilosophie, a. a. O., S. 14/15.
[200]) Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten, Halle/S., 1911, S. 50.

weilend allzusehr in Unlust sinken würden. In diesen Fällen ist sie unmittelbares ästhetisches Hilfsmittel." [201])

Wenn demnach die Funktionsgefühle eine nicht unbeträchtliche Rolle im tragischen Erlebnis spielen, so vermögen sie andererseits doch nicht die besondere Beglückung, die gerade das Tragische vermittelt, zu erklären. Jede Tragik unterscheidet sich eben grundsätzlich von Kolportageromanen, sensationellen Darstellungen etc., die gleichfalls reich an Funktionsfreuden sind. Die Erhebung im ästhetischen Erlebnis des Tragischen wird also nicht durch die formalen Funktionsgefühle bedingt, sondern durch das starke und hohe Menschentum, das strahlend und hell in ihm zutage tritt. Dieser Wert wird erschütternd erfaßt und doch mit seliger Beglückung erlebt. Nicht Leid und Schmerz allein konstituieren den tragischen Eindruck, sie sind gleichsam nur Mittel zum Zweck: „Schwingenschlagen göttlicher Ewigkeit müßte - voll Demut ergriffen — der Zuschauer fühlen, tiefst beseligt, Zeuge der Offenbarung einer solchen Persönlichkeit gewesen zu sein", [202]) oder wie es an anderer Stelle heißt: „Hier — vom Dichter geführt — durcheilen wir alle Nichtigkeiten und Höhen des Daseins, und ehrfurchtsvoll offenbart sich uns in verschiedenster Form des Lebens Sinn durch Kampf und Untergang, Not und Sieg." [203])

An dieser Stelle erscheint es angebracht, auf das Tragische — soweit es künstlerisch geformt und gestaltet ist — näher einzugehen. Die Fragestellung ist insofern berechtigt, als speziell das Tragische fast nur von den Aesthetikern untersucht ist, ja überhaupt schlechthin als ästhetische Modifikation aufgefaßt wurde. Seine Bedeutung für die Kunst verkennt auch Utitz nicht; nur glaubt er, daß man dem tragischen Kunstwerk mit den ästhetischen Gesetzen allein nicht gerecht zu werden vermag, weil der tragische Sachverhalt im Kunstwerk sich niemals nur der Aesthetik erschließt, und weil weiterhin das Kunstwerk unter bestimmten Formungsgesetzen steht, die gleichfalls einer lediglich ästhetischen Betrachtung verschlossen bleiben müssen. Ohne Zweifel kann sich aber die Kunst des tragischen Stoffes bemächtigen und ihn für das künstlerische Erlebnis formen und gestalten, „derart, daß der Sinn jener Gestaltung in diesem Erleben sich erschließt". [204]) Weil das Tragische also Kunsteignung besitzt, gehört es zu den „Darstellungswerten" der Kunst, und deshalb erforscht die Kunstphilosophie, „was an dem Tragischen in die Kunst eingehen kann und aus welchem Grunde". [205]) Damit ist das Tragische — soweit es als Darstellungswert aufgefaßt wird — letzten Endes ein Gestaltungsproblem; denn nur insofern es künstlerisch geformt ist oder künstlerisch gestaltet werden kann, darf man es zu den Darstellungswerten rechnen.

[201]) Die Funktionsfreuden i. ästh. Verhalten, a. a. O., S. 52.
[202]) Das Tragische, a. a. O., S. 1350.
[203]) Die Funktionsfreuden i. ästh. Verhalten, a. a. O., S. 60.
[204]) Aesthetik u. Philos. d. Kunst, aus: Die Philosophie in ihren Einzelgebieten, her. v. Max Dessoir, Berlin, 1925, S. 695.
[205]) Grundlegung d. allg. Kunstwissenschaft, II, S. 91.

Einem Mißverständnis muß vorgebeugt werden: Utitz spricht dem Tragischen den Charakter eines Darstellungswertes — nota bene für die Kunst — zu. Damit ist aber nicht gesagt, daß das Tragische ein Wert überhaupt ist, sondern nur für die Kunst hat es die Bedeutung eines Darstellungswertes. Man muß demnach scharf trennen zwischen der originären Gegebenheit der Tragik — als einer besonderen Konstellation für Wertentfaltungen — und dem tragischen Kunstwerk — für welches jene Tragik zum Darstellungswert geworden ist und somit zum Problem der Kunstphilosophie überhaupt.

ZWEITER TEIL

I. Das Tragische in seinem Verhältnis zur Aesthetik und Kunstwissenschaft.

Fast durchweg ist das Tragische einseitig als ästhetische Modifikation aufgefaßt worden. Dem gegenüber wären die Fragen zu stellen, ob Tragik wirklich eindeutig durch ästhetische Begriffe bestimmt werden kann, und ob zum anderen das Aesthetische und das Tragische überhaupt in einem wesensnotwendigen Zusammenhang stehen müssen?

Grundsätzlich wird man zugeben, daß unabhängig vom Aesthetischen tragische Ereignisse auch in der uns umgebenden Wirklichkeit geschehen: eine kurze Zeitungsnotiz berichtet von einem tragischen Unglücksfall; wir selbst sind Zeitgenossen kühner Entdecker und genialer Erfinder, die — begeistert von ihrer Aufgabe — ihrem Wagemut erliegen oder dem Neuen, das sie geschaffen haben, sich selbst als erstes Opfer darbringen müssen. Haben die tragischen Kunstwerke ihre Fabel und der Dichter die Anregung zur Tragödie nicht sehr oft einem unmittelbaren tragischen Vorgang der Wirklichkeit selbst zu verdanken? Und ebenso bedeutet es doch eine Unabhängigkeit des Tragischen von der Aesthetik, wenn wir — im extremen Sinne Bahnsens — Tragik für das einzige Gesetz im Universum halten, wenn wir tragische Züge dem göttlichen Prinzip zuerteilen, oder allein einen bestimmten Menschentypus als tragischen Charakter [206]) bezeichnen. Darum ist unbedingt die Ansicht derjenigen abzulehnen, [207]) die Tragik nur für ein künstlerisch geformtes, für ein ästhetisch angeschautes Trauriges der Wirklichkeit halten. [208]) Gewiß sollen die Beziehungen, die zwischen Tragik und Aesthetik bestehen, nicht geleugnet werden, doch darf diese Einsicht für die andere nicht blind machen: daß jene Beziehungen noch kein Gleichsetzen, noch keine wesensmäßige Verkettung bedeuten müssen. Weil sich das Tragische in den Kunstformen der Tragödie, der tragischen Musik etc. mit besonderer Deutlichkeit offenbart (s. u.), glaubte man, ihm nur durch eine ästhetische Erforschung vollkommen gerecht zu werden.

---

[206]) Vergleiche Utitz, Charakterologie, Charlottenburg, 1925, S. 329/30.

[207]) Vergleiche die Auffassung K. Lange's, Teil I, § 2.

[208]) Auch die volkstümliche Ausdrucksweise unterscheidet — wenn auch nicht klar und eindeutig — traurig von tragisch, wobei sie unter dem letzteren ein gesteigertes, besonders geartetes Trauriges versteht, ein Mehr-als-traurig.

Eine wirkliche klare Unterscheidung wird deshalb erst möglich sein, wenn man das Wesen der Aesthetik und der ästhetischen Gegenstände genauer untersucht hat und dann die Ergebnisse mit dem Tragischen vergleicht und gegen das Tragische abgrenzt.

Von altersher ist dem Schönen in der ästhetischen Forschung ein wichtiger Platz eingeräumt worden, und ohne Zweifel gilt es als eigentliche Domäne des Aesthetischen.

Die psychologische Aesthetik wird dieser Behauptung insofern zustimmen, als die eigentümliche Verhaltensweise, die das ästhetische Erleben eignet — mag man sie nun Kontemplation, innere Nachahmung, Einfühlung, gefühlserfülltes Anschauen etc. nennen — dort am reinsten und unmittelbarsten möglich ist, wo sich für den ästhetisch Betrachtenden keine störenden Einwirkungen ergeben. Grelle Dissonanzen, flackernde aufreizende Farben, bizarre Formen gestatten zwar auch mit gewissen Einschränkungen den ästhetischen Genuß, aber die Gefahr ist in diesem Falle weit größer, aus der ästhetischen Haltung heraustreten zu müssen. Subjektive und willensmäßige Stellungnahmen, Gefühle der Abneigung und des Grauens, theoretische Erwägungen etc. können bei nicht-schönen Objekten leicht entstehen und dadurch das ästhetische Verhalten erheblich gefährden. Alle diese Hemmungen fallen aber beim schönen Gegenstand fort, sodaß das ästhetische Erlebnis hier seinen reinsten und ungetrübtesten Ausdruck findet: die unbedingteste Hingabe, als ein „Auslöschen des Selbst" — wie Moritz Geiger sagt — [209]) ist vollkommen nur bei dem Schönen möglich.

Aber nicht nur psychologische Erwägungen können den Primat des Schönen innerhalb der ästhetischen Gegenstände sicherstellen, sondern auch eine objektive Betrachtung weist den spezifischen Wert der Schönheit auf, der sich grundlegend von jedem anderen unterscheidet. Eine innere Harmonie gibt ihm Einheit und Gleichgewicht, ein wohltuendes Verhältnis der Teile untereinander zeichnet ihn aus. „Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenhang, die Harmonie der Teile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts hinweggenommen werden kann" definiert L. B. Alberti. Sie hat ein bestimmtes Maß und eine gefällige Proportion, und deshalb erdrückt sie den Betrachter weder durch Wucht und Masse, noch erscheint sie klein und niedlich. Damit hängt auch die inhaltliche Seite des Schönen zusammen. Hier herrscht völlige Konfliktlosigkeit, alles Rauhe und Gewaltsame, jede sprunghafte und ungestüme Entwicklung fehlen ihm. „Eine leuchtende Farbe, ein gesättigter Klang, eine reizvolle Kurve wecken konfliktlose Lust." [210]) Utitz spricht von dem gefühlsmäßigen Erfassen und vom Beglücktwerden des Eindruckswertes als der Eigenart der ästhetischen Haltung; und dieses Beglücktwerden wird nur dann harmonisch, am vollkommensten

---

[209]) M. Geiger, Zugänge zur Aesthetik, S. 80.
[210]) Dessoir, Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft, S. 143.

und reinsten sein, wenn eben der Eindruckswert harmonisch, einheitlich und konfliktlos ist, d. h. wenn er schön ist. Nicht ohne Grund ist deshalb die Darstellung des Typischen, des Normgemäßen oft genug als einzig wahre Schönheit bezeichnet worden.

Dieser enge Zusammenhang zwischen dem Schönen und der Aesthetik ist auch, seitdem sich die Wissenschaft mit ästhetischen Fragen beschäftigte, allgemein anerkannt worden; hat man doch geradezu die Aesthetik als Lehre vom Schönen bezeichnet, und insofern ist diese Bestimmung auch richtig, als das Schöne nur innerhalb der ästhetischen Disziplin zum Zentralproblem wird, bezw. auch eine bestimmte metaphysische Ausdeutung des Schönen in eine ästhetische Weltanschauung ausmünden kann, die dann etwa dem ästhetischen Pantheismus entsprechen würde.

Eine aufmerksame Betrachtung verlangt dagegen das Problem, ob auch nicht-schöne Objekte prinzipiell immer ästhetisch erlebt werden können, ob auch sie einen ästhetischen Wert haben.

Gewiß ist das Schöne die wichtigste ästhetische Modifikation, gewiß gewährt Schönheit die reinste ästhetische Beglückung, aber „prinzipiell ist ästhetische Einstellung, von gewissen Ausnahmen abgesehen, fast überall möglich.“ [211] So hat auch die neuere Aesthetik diese Frage durchweg bejahend beantwortet, indem sie neben dem Schönen — als der wichtigsten ästhetischen Modifikation — noch andere kennt: das Erhabene, das Niedliche, das Tragische, das Komische etc.

Damit wären also bestimmte Beziehungen, die zwischen der Tragik und dem Aesthetischen bestehen, zugegeben. Während es aber ganz unmöglich ist, „wirklich Schönes zu erfassen, ohne es ästhetisch zu erfassen“, [212] kann man eine solche wesensnotwendige Bindung innerhalb der Aesthetik und des Tragischen nicht feststellen. Gerade die Bedingungen, die das Schöne erst konstituieren, fehlen bei der Tragik ganz: sie ist nicht harmonisch, einheitlich und konfliktlos; im Gegenteil, quälende Dissonanzen, die oft erst mit dem Tode des Helden eine gewaltsame Auflösung finden, und der furchtbare Zwiespalt, der den tragischen Menschen erschüttert, gehören unbedingt zu jeder Tragik. Schon aus diesem Grunde kann die Kategorie des Tragischen in der Aesthetik niemals die gleiche Stellung einnehmen wie das Schöne; ihr objektiver ästhetischer Wert muß an sich geringer sein als der des Schönen, deshalb weil dort nicht diese konfliktlose Grundhaltung, die zur ästhetischen Anschauung gehört, vorhanden ist, weil noch andere menschliche Erlebensweisen als nur die ästhetische mit hereinspielen.

Diese Ueberlegungen machen auf zwei Schwierigkeiten aufmerksam: kann der tragische Vorgang, so wie er in der Wirklichkeit verläuft, anschaulich, rein auf seinen Eindruckswert hin unter

---

[211] Utitz, Grundlegung d. allg. Kunstwissenschaft, I, S. 89.
[212] Utitz, Grundlegung d. allg. Kunstwissenschaft, I, S. 129.

allen Umständen erlebt werden? Ist es immer möglich, den „Untergang eines Menschlich-Bedeutungsvollen" im Leben ästhetisch zu erfassen? Denn vom tragischen Kunstwerk ist vorläufig noch abzusehen, weil es in seiner künstlerischen Gegebenheit gegenüber dem Tragischen der Wirklichkeit in später noch zu bestimmender Weise verändert ist und auch unter anderen als nur ästhetischen Gesetzen steht.

Die Frage kann nur mit gewissen Einschränkungen bejaht werden. Die vom Blitz gefällte Eiche — ein Sinnbild der Zerstörung durch erhabene Naturgewalten —, das Meer, welches den schützenden Damm eingerissen hat, durch die breite Bresche sich in das dahinter liegende Land ergießt und furchtbare Vernichtung anrichtet — sie sind gewiß beide der ästhetischen Betrachtung zugänglich; die Tragik, die symbolisch verkleidet in diesen Vorgängen zum Ausdruck kommt, kann man rein auf den Eindruckswert hin erfassen, aber doch nicht jede Form des Tragischen überhaupt. Dem kühnen Schwimmer, der mit den Wellen ringt, um ein Kind zu retten, muß tatkräftige Hilfe zuteil werden — aber keine anschauliche Hingabe. Niemand wird dem tragischen Kampf einer Johanna Sebus mit interesselosem Wohlgefallen zusehen können.

Diese Erwägungen machen auf zwei Probleme aufmerksam, deren gewissenhafte Beachtung es erst möglich macht, die Beziehungen zwischen Tragik und Aesthetik eindeutig festzulegen: einmal wird das ästhetische Verhalten bei einem tragischen Vorgang der Wirklichkeit in Frage gestellt, und zweitens ist uns das Tragische im Leben immer in einer ganz bestimmten Weise gegeben: das tragische Geschehen der Wirklichkeit trägt in sich Momente und Seiten, die nicht unbedingt zur Herausstellung und Erfüllung seines Wesens notwendig und bedingend sind. Ja, sie verdecken und verhüllen sogar als zufällig hinzutretende und nicht wesenszugehörige Momente die Tragik, und durch diese Gegebenheitsweise wird abermals die anschauliche Sichtbarkeit und Erlebbarkeit getrübt.

Wenden wir uns jener ersten Frage genauer zu. Durch die Furchtbarkeit und durch das Grausige des tragischen Ereignisses werden wir aus der ästhetischen Haltung gerissen; denn wir sollen helfen. Weil das ethische Bewußtsein, weil die sittlichen Normen stärker sind, stärker sein müssen, als der Drang, dieses Geschehen ästhetisch zu erleben, es anschaulich zu erfassen, erheben sich mit Notwendigkeit Grenzen: wir erleben nicht Tragik, „sondern Hilfswillen, Entrüstung, Entsetzen, Verzweiflung — je nach den näheren Umständen." [213]) Nur ein dekadentes Aesthetentum vermag Leid und Schmerz ästhetisch zu „genießen."

Viel wichtiger ist es jedoch, den anderen Gedanken zu verfolgen. Selbst wenn es gelänge, die ästhetische Haltung vor dem

---

[213]) Jonas Cohn, Das Tragische und die Dialektik des Handelns (aus: Festschrift Johannes Volkelt), S. 30.

Tod, vor der Vernichtung, wie sie im wirklichen Geschehen zum Ausdruck kommen, zu bewahren — wir könnten dennoch nicht das tragische dieses Geschehens rein erleben. Die Wirklichkeit läßt sein Wesen nicht voll zur Entfaltung kommen, es scheint gleichsam mit Schlacken behaftet zu sein und tritt nur verhüllt und mit anderen Momenten durchsetzt auf. Denn „das wirkliche Leben, das uns entgegenquillt, ist immer fragmentarisch und überreich in der Fülle seiner Züge . . . Bald dies und bald jenes schiebt sich in den Lichtkegel meiner Beachtung und entgleitet mir wieder. Ich fasse kleine Stücke von Lebensläufen, aber sie fluten gleich vorüber. Handlungen treten als Taten vor, mir nicht ganz verständlich aus ihren Motiven, nicht völlig überschaubar in ihren Folgen.“ [214])

Und aus dieser Einsicht heraus ergibt sich notwendigerweise die Unmöglichkeit und die Unfähigkeit der Aesthetik, dem tragischen Phänomen gerecht zu werden: das Tragische als solches ist in der Wirklichkeit verhüllt und verdeckt gegeben und anschaulich nicht voll sichtbar und erlebbar. Was will dann die Aesthetik untersuchen, wenn ihr Material — kraß und scharf überspitzt ausgedrückt — verfälscht und nur torsohaft dem ästhetisch Erlebenden zur Verfügung steht? Aus diesem Grunde also, und weil ferner das Tragische konfliktthaltig ist und damit dem rein Aesthetischen widerspricht, weil es weiterhin bei seinem Geschehen in der Wirklichkeit ethische Anforderungen an den Erlebenden stellt, muß es der Aesthetik versagt bleiben, den Begriff der Tragik mit ihren Mitteln zu klären, und darum ist das Tragische keine reine ästhetische Modifikation. Die Beziehungen, die wohl zwischen beiden Kategorien walten, sind nicht wesenhaft.

Wenn damit die Grenzen der Aesthetik gegenüber dem Tragischen festgelegt sind, und ihr Unvermögen dieser Erscheinung wissenschaftlich gerecht zu werden, einsichtig geworden ist, dann ergeben sich wiederum zwei neue Probleme: Wie kann der verdeckte und mit Schlacken behaftete tragische Vorgang der Wirklichkeit von seinen Verhüllungen befreit werden? Und andererseits: Ist es möglich, das tragische Geschehen in seiner ganzen Tiefe und in der Breite seiner Entwicklung anschaulich zu erleben, ohne daß ethische Verpflichtungen, ohne daß praktische Stellungnahme sich störend einmischen?

Die Kunst leistet diese Aufgabe. Sie gibt uns in der Kunstform der Tragödie, in der tragischen Musik etc. das reine, unverhüllte Bild der Tragik. Indem sie von allen zufälligen Momenten abstrahiert, tritt ihr Wesen klar zutage. Gewiß werden durch die künstlerische Formung und Gestaltung „die Gegenstände“ — wie Moritz Geiger sagt — „entwirklicht“; [215]) aber nur, um in eine tiefere Wirklichkeit eingeführt zu werden. Was Geiger entwirklichen nennt, heißt

---

[214]) Utitz, Das Trgische (Lit. Echo, 1919/20), S. 1351.
[215]) Moritz Geiger, Zugänge zur Aesthetik, S. 132.

demnach doch nichts weiter, als von den Schlacken der Wirklichkeit befreien, als von all dem Nebensächlichen, dem nicht klar Ausgeprägten absehen und dafür die wesenhaften Züge bewußt vor das Auge des Betrachtenden rücken. Und zeigt sich nicht gerade darin wahre Wirklichkeit? „Noch ein Schritt weiter ist möglich: es können Wesenszusammenhänge geschaffen werden, die ‚wirklich' sind und doch frei von jeder ‚Wirklichkeit', die der Künstler in der Natur findet." [216]) Eine Tragödie, wie sie sich im Leben niemals ereignet, kann trotzdem wahr sein.

Erst jetzt wird das Verhältnis, das zwischen der Kunst und dem Tragischen besteht, völlig klar: um das tragische Phänomen voll und ganz anschaulich zu erfassen, muß es künstlerisch gestaltet sein.

Daraus folgt aber noch etwas anderes: indem die Kunst die wesenhaften Züge aus dem Fluß des alltäglichen Geschehens heraushebt, indem sie uns die Struktur dieser Erscheinung sehen läßt, schafft sie eine gewisse Distanzierung, die ein ästhetisches Erleben erst möglich macht. „Die Gegenstände werden entwirklicht, damit ihr Erleben realer wird, damit ihr Erleben verwirklicht wird." [217]) Das tragische Kunstwerk befreit uns von den persönlichen Verknüpfungen, wir sind an ihm nicht interessiert im Sinne des gewöhnlichen Lebens, und deshalb ist die tiefste Hingabe möglich.

Es ist nicht so — und diese Ansicht ist unbedingt abzulehnen —, als ob der Tragik durch die künstlerische Gestaltung all das furchtbare Leid und die schmerzvolle Bedrückung des Unterganges genommen oder überhaupt eine Abschwächung eingetreten wäre. Eher das Gegenteil ist richtig: erst jetzt erfassen wir anschaulich das Grauenhafte und Schreckliche der tragischen Handlung; wir bangen für den Helden und erschauern bei seiner Vernichtung, wir werden zur Anerkennung sittlicher Normen gezwungen oder müssen ein Abweichen von den ethischen Gesetzen feststellen. Die „existentielle Ichbeteiligung" [218]) — im Sinne Moritz Geigers — ist also grundsätzlich beim Erleben tragischer Kunst vorhanden. Trotzdem werden wir nicht aus der ästhetischen Haltung herausgerissen, weil das Kunstwerk kein tragisches Geschehen der Wirklichkeit ist, und wir uns ihm gegenüber deshalb auch ästhetisch verhalten können.

Hatten wir oben die Grenzen des Aesthetischen gegenüber der Tragik bestimmen können, hatten wir es abgelehnt, das Tragische einseitig als ästhetische Kategorie aufzufassen, so soll jetzt diese Fragestellung auch auf die Beziehungen angewendet werden, die zwischen der Tragik und der Kunst bestehen. Hier müssen wir feststellen, daß sich durch die künstlerische Formung und Gestaltung des Tragischen etwas prinzipiell Neues für die Untersuchung ergibt: die Kunst allein vermag es, das tragische Phänomen rein zur Ent-

---

[216]) Emil Utitz, Aesthetik und Philos. d. Kunst (aus Dessoir: Die Philos. in ihren Einzelgebieten, S. 641).

[217]) Moritz Geiger, Zugänge zur Aesthetik, S. 132.

[218]) Moritz Geiger, Zugänge zur Aesthetik, S. 128.

faltung zu bringen, erst sie zeigt dem Menschen jenen großartigen gewaltigen Vorgang in seinem vollen Wesen. Nur sie lenkt den Blick auf Zusammenhänge, die in dieser Klarheit sonst nie zu schauen sind. Darin liegt also die Bedeutung der Kunst für das tragische Geschehen, daß sie sein Wesen erst anschaulich sichtbar macht, und es in seiner Gegebenheit vor das Auge des Betrachters zu stellen vermag, der es nur auf diesem Wege, d. h. über die Kunst voll schaubar erleben und anschaulich erfassen kann. Wie das Schöne eine reine Form des Aesthetischen ist, so ist das Tragische eine Kategorie der Kunst.[219]) Darum ist es auch erklärlich, daß man — wie z. B. K. Lange — Tragisches nur dort zu finden glaubte, wo es in der Kunstform auftrat, daß man ihm allein vom Standpunkte der Kunstwissenschaft gerecht wurde; und diese Ansicht ist insofern nicht ganz unrichtig, als eben „reine Tragik" nur im Kunstwerk anschaulich erlebbar ist.

Ein Bedenken gilt es noch zu zerstreuen. Gewiß kann es eine Kunst geben, die das Tragische nur unvollkommen zu gestalten vermag, oder es gar nicht kennt. Spricht aber diese Tatsache gegen unsere Auffassung, daß sich Tragik allein im Kunstwerk „rein" entfaltet? Gewiß nicht. Eine Zeit muß bestimmte weltanschauliche Voraussetzungen haben, der Glaube an eine ewige, objektive Wertewelt darf ihr nicht fehlen,[220]) um jener tiefen und großartigen Erscheinung gerecht zu werden. Andernfalls wird sie niemals den furchtbaren Ernst einer Tragödie zu gestalten verstehen, und die unheimliche Abgründigkeit tragischer Musik bleibt ihr ewig verschlossen. Wie die Gotik ihrem ganzen Wesen nach die klassische Schönheit ablehnen mußte, so sind auch materialistische Epochen unfähig, die Tragödie hohen Stils zu erleben, Tragisches als Problem überhaupt zu erfassen.[221])

Blicken wir noch einmal zurück und fassen die Ergebnisse der Untersuchung kurz zusammen, dann ergibt sich folgendes: auch wenn es keine tragischen Kunstwerke gäbe, auch wenn die Aesthetiker in keiner Weise das Tragische berücksichtigen würden — an der selb-

---

[219]) Gewiß ist das Schöne - soweit es künstlerisch gestaltet ist — auch eine Kategorie der Kunst Während es aber — gleichviel ob es sich um das Natur- oder Kunstschöne handelt — seinem ganzen Wesen nach prinzipiell nur ästhetisch erlebt werden kann, braucht die Tragik unbedingt die künstlerische Form, wenn die ästhetische Haltung dauernd möglich sein soll.

[220]) Vergleiche den zweiten Teil, II, § 3.

[221]) Josef Körner hat in dem Aufsatz „Tragik und Tragödie" (Preußische Jahrbücher, 1931, Heft 1, 2, 3,) verschiedene Weltanschauungen und religiöse Grundhaltungen (das griechische Denken, den Katholizismus und Protestantismus, die calvinistische Gnadenlehre, die deutsche Klassik, die Romantik etc.) daraufhin untersucht. Wenn Körner auch eine andere Auffassung vom Tragischen (vergl. den zweiten Teil, II, § 1) als wir vertritt und somit zu Ergebnissen kommen muß, denen wir nicht immer zustimmen können, so bleibt doch die Bedeutung dieser Problemstellung unangefochten.

ständigen Existenz des tragischen Phänomens ist nicht zu zweifeln. Dagegen kann eine wissenschaftliche Bearbeitung des Aesthetischen alle grundlegenden ästhetischen Probleme voll und ganz würdigen, ohne auch nur andeutungsweise auf das Tragische hinzuweisen. Umgekehrt wird eine nur-ästhetische Untersuchung der Tragik nicht gerecht. Die Kunst hat dann die Aufgabe, das Tragische seinem Wesen nach rein und anschaulich zur Erlebbarkeit zu bringen. Ohne die künstlerische Formung wäre es unmöglich, die tiefe Bedeutung und den letzten Sinn dieser Erscheinung ästhetisch zu schauen.

II. Typologie des Tragischen.

Eine Typologie des Tragischen könnte aus dem eben dargestellten Verhältnis zwischen Kunst und Tragik gewonnen werden. Es wäre in diesem Fall also zu untersuchen, welche Kunstwerke am geeignetsten erscheinen, das Wesen des Tragischen anschaulich zu enthüllen und seine objektive Struktur am klarsten hervortreten zu lassen. So käme man vielleicht zu einer Stufenfolge, zu einer Rangordnung tragischer Kunstwerke, an deren Spitze etwa die Tragödie als die vollkommenste und adäquateste künstlerische Ausdrucksform der Tragik überhaupt stände, während die Malerei schon nicht so geeignet wäre, den tragischen Stoff zu gestalten, noch weniger die Musik etc.[222]) Allerdings hat diese Untersuchung den Nachteil, daß sie weniger das Tragische, als vielmehr die verschiedenen Kunstarten, soweit sie Tragisches zum Ausdruck bringen, erforscht, und so wäre wohl eine Typologie tragischer Kunstwerke geschaffen, dagegen hätte man nicht die Typen des Tragischen in ihrer Besonderheit und Eigenart hervorgehoben und gewürdigt.

Uns soll also die Frage beschäftigen, wie sich — zunächst unabhängig von den künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten — allein aus dem Wesen des Tragischen heraus, Typen entwickeln lassen. Fassen wir nun das Tragische ganz allgemein als Kampf einer Realität mit einer anderen auf, als einen Kampf, der nicht mit einem Unentschieden oder harmonischen Ausgang sein Ende finden darf, so ergeben sich sofort zwei Möglichkeiten.[223]) Es kann gefragt werden, ob Untergang und Vernichtung schon an sich tragische Züge enthalten, oder ob sie letzthin doch nur Mitteln zu einem bestimmten Zweck sind. Das Grauenhafte dieses Vorganges wird damit in beiden Fällen nicht geleugnet, nur glaubt man im letzteren doch seinen Sinn,

[222]) Eine Untersuchung in dieser Richtung hat schon Volkelt geleistet; vergleiche seine „Aesthetik des Tragischen", Kap. 1.

[223]) Diese absichtlich ganz weit gehaltene, vorläufige und unvollkommene Definition der Tragik hat lediglich heuristische Bedeutung; sie darf also nicht als endgültige Formulierung des tragischen Sachverhaltes aufgefaßt werden.

seine tiefere Bedeutung gefunden zu haben. Dementsprechend würden sich zwei Formen der Tragik feststellen lassen: das Tragische als blindwaltende Vernichtung (pessimistische Auffassung) und das Tragische sinnhafter Art (optimistische Auffassung).

Die spätere Darstellung zeigt, das jene erste Ansicht dem Tragischen grundsätzlich nicht gerecht wird und darum im Rahmen dieser Typenlehre keinen Platz beanspruchen dürfte. Weil aber umgekehrt zahlreiche Forscher gerade diese Auffassung vertreten und auch die volkstümliche Meinung ihr bedingungslos zustimmt, konnte sie nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Nur die Anschauung wird dem Tragischen gerecht, die in ihm einen sinnerfüllten Vorgang sieht, und deshalb kann eine Typologie der Tragik auch erst hier einsetzen.

Gerade diese Untersuchungen vermögen zu zeigen — und sie werden die im vorigen Paragraphen vertretene Ansicht bestätigen —, daß Tragisches nicht mit den Mitteln der ästhetischen Begriffsbildung zu umgrenzen ist. Im Gegenteil: jede Bestimmung der Tragik bedarf, wenn sie ihr Wesen voll und ganz erfassen will, wertphilosophischer und anthropologischer Voraussetzungen.

§ 1.

Tragik als sinnlose Vernichtung.

(Metaphysisch-pessimistische Tragik)

Es ist ein Kriterium des tiefer angelegten Charakters, die Widersprüche in Welt und Leben zu sehen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen; denn nur ein flacher Optimismus vermag gedankenlos alles Leid und allen Schmerz mit Gleichgültigkeit als nebensächliches Moment abzulehnen oder überhaupt nicht zu beachten. Deshalb sind Zeiten, die Tod und Untergang rein äußerlich — als ein natürliches, unabwendbares Geschehen — empfinden, nicht aber den Sinn dieser Erscheinung und ihre tiefe Problematik zu verstehen trachten (materialistische Epochen der Geschichte), dem Tragischen gegenüber nicht aufgeschlossen; da sie in ihm nur ein Trauriges sehen können.

Aber auch eine andere Einstellung ist möglich, die demselben verhängnisvollen Fehler der Einseitigkeit verfällt, nun aber nach der anderen Seite hin: der metaphysische Pessimismus. Ohne Zweifel ist er einer an der Oberfläche stehenbleibenden Weltanschauung diametral entgegengesetzt. Aber seine geradezu unheimliche Fähigkeit, Tragik überall zu konstatieren, sein unbeugsamer Ernst, auch vor dem Schrecklichsten die Augen nicht zu verschließen oder gar auf eine bequeme Erlösung zu warten, führen ihn rettungsols in den Abgrund der tiefsten Hoffnungslosigkeit und der grausamsten Selbstzerfleischung hinein: alles Tatsächliche wird antinomisch ausgedeutet, und jedes Geschehen erscheint, dieser Ansicht entsprechend, von einer unabwendbaren, immanenten Tragik erfüllt.

Mit den Worten: „Die Welt ist ein großes Trauerspiel" hat Schopenhauer [224]) die Grundstimmung des Pessimismus richtig charakterisiert. Denn wenn der Wille das einzige metaphysische agens bedeutet, so wird er schon allein durch sein bloßes Dasein zum Ausdruck eines ewigen Mangels und damit unentrinnbar in den Zwang tragischer Verwicklungen gestellt. Nur die „Verneinung des Willens zum Leben" vermag von dieser metaphysischen Tragik zu erlösen.

Die Lehren seines „Meisters" Schopenhauer konsequent fortführend, lehnt Bahnsen [225]) jedoch auch dieses ab. Er ist der Vertreter des extremsten Pessimismus: die Welt ist die Hypostasierung des Widerspruchs, weil der „Begriff des Selbstentzweitseins dem ens metaphysikum als sein wesentliches Attribut" [226]) zukommt. Darum ist das Tragische das einzige wahre Weltgesetz, welches Bahnsen als ein „Gesetz der Widerspruch aus Widerspruch gebärenden Lebensdialektik" [227]) auffaßt. Eine Befreiung von diesem unseligen Zwiespalt ist nicht möglich, wenngleich der Humor eine gewisse „Interesselosigkeit" gegenüber der immanenten Tragik zu geben vermag — obwohl immer noch „das Medusenhaupt des Pessimismus durch die Larve des lachenden Narren durchschaut." [228])

Nicht unbeeinflußt von beiden Philosophen ist — um noch einen Vertreter dieser Richtung hervorzuheben — der Pessimismus Ed. von Hartmanns. Er verlegt die Urschuld und damit die Tragik in das Absolute und macht so Gott selbst zu einem tragischen Helden. Eine Erlösung vom ewigen Leid vermag jedoch der Tod der tragischen Person zu geben, und in ihm liegt „die gefühlsmäßige Anerkennung, daß eine Fortsetzung des Lebens zwecklos und werthlos sei". [229]) Ebenso will auch die Tragödie „als der tragische Einzelfall zunächst die trostreiche Gewißheit" geben, „daß in der zum bewußten Geiste entfalteten Idee die Fähigkeit wohnt, den Willen zur Selbstverneinung umzustimmen, und damit weiterhin die beruhigende und erhebende Zuversicht, daß eben dasjenige, was hier im Einzelfalle möglich ist, dereinst, wenn die Zeit erfüllet ist, wohl auch am Universum möglich sein dürfte". [230])

Schon an dieser Stelle wird der Fehler, der einer solchen Auffassung des Tragischen zugrunde liegt, ersichtlich: die Formanalyse blieb nicht auf die rein sachliche Gegebenheit des Tragischen

---

[224]) Vergleiche Alb. Vögele, Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben, 2. Auflg. Freiburg i. Br. 1910.

[225]) Vergleiche Jul. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen, herausgeg. v. A. Ruest, Leipzig 1931 — H. Leiste, Die Charakterologie von Jul. Bahnsen, Diss. Halle/S. 1928 (bes. S. 13—20).

[226]) H. Leiste, a. a. O. S. 18.

[227]) Bahnsen, a. a. O. S. 39.

[228]) Bahnsen, a. a. O. S. 108.

[229]) Ed. von Hartmann, Philos. des Schönen, Berlin 1887, S. 377/78.

[230]) Ed. von Hartmann, a. a. O S. 380.

beschränkt. Weil die Untersuchung vielmehr vom Standpunkte einer bestimmten Weltanschauung — des Pessimismus — aus geführt wurde, mußte das Tragische notwendigerweise in seiner Eigenart verkannt werden. Man kann deshalb mit Recht diese Auffassung des Tragischen als eine metaphysisch-pessimistische bezeichnen.

Diese kurze Charakteristik einer rein pessimistischen Deutung der Tragik soll genügen, weil eine derartige extreme Zuspitzung in der gegenwärtigen Metaphysik des Tragischen keinen namhaften Vertreter aufzuweisen hat, der eine längere Würdigung im Rahmen dieser Arbeit verdient hätte. Umgekehrt durfte aber eine Typologie an dieser radikalen Einseitigkeit der metaphysisch-pessimistischen Tragik nicht vorübergehen.

Die Ansicht dieser drei Hauptvertreter des extremen Pessimismus wurzelt also in der unaufhebbaren Wesenstragik der Welt. Ihre Grundstimmung ist damit notwendigerweise Hoffnungslosigkeit; denn Untergang und Zerstörung erscheinen ohne Sinn und Zweck — nur das blind waltende Schicksal herrscht, und deshalb sieht der metaphysische Pessimismus im Tragischen auch nur die grauenhafte Qual und die furchtbare Vernichtung.

Die heutige Zeit lehnt diesen radikalen „Pantragismus" fast durchweg ab, ohne sich allerdings immer von einer pessimistischen Tragik lossagen zu können. Die moderne Auffassung verkennt nicht das Dasein von Leid und Schmerz, sie gibt zu, daß unlösliche Konflikte vorhanden sind und ist so von einer harmonischen Weltbetrachtung weit genug entfernt. Die Dialektik z. B., eines der umstrittensten Probleme der Gegenwart, wird von den einzelnen Forschern durchaus nicht im Sinne einer Hegelschen Synthese vollzogen.[231]) Aber Tragik anerkennen heißt noch lange nicht, extremer Pessimist sein. So spricht Dessoir von Gegensätzen in Welt und Leben, die durch nichts zum Ausgleich gebracht werden können, von „der unentrinnbaren Leidensbestimmung alles Guten" und den „unaufhebbaren Disharmonien"[232]) des Seins. Und weit mehr sieht Volkelt in der Tragik nur Tod und Untergang, die — auch wenn alle erhebenden Momente in Betracht gezogen werden — nicht optimistisch auszudeuten ist. Trotz der Zwiespältigkeit des Weltgrundes glauben aber beide Forscher an ihre Ueberwindung im Göttlichen: wohl krankt das Sein an einem ewigen Widerspruch, wohl wirkt in ihm ständig „eine auf das Nichtsein gerichtete Potenz",[233]) aber „das Tragische ist nicht das letzte Ergebnis im Weltgeschehen . . ., nicht der letzte Sinn alles Seins".[234]) Wie Ed. von Hartmann Gott unter dem Bilde des tragischen Helden vorgestellt hat, so teilt auch Volkelt der Gottheit immanente tragische Wesenszüge zu; aber er geht weiter als

---

[231]) Vergleiche hierzu den später folgenden Abschnitt: „Anthropozentrische Form der Tragik".
[232]) Max Dessoir, Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, S. 151.
[233]) Joh. Volkelt, Aesthetik d. Tragischen, S. 513.
[234]) Joh. Volkelt, Aesthetik d. Tragischen, S. 520.

Hartmann, insofern sich sein Gott über die Tragik erhebt und sie damit überwindet.

Volkelts Ansicht vom Tragischen ist zweifellos pessimistisch; aber er vertritt, wie er selbst sagt, einen „ehrlichen Pessimismus“, [235]) der Untergang und Verderben auf jeder Stufe des Seienden sieht und ebenso das Höchste nicht vom tragischen Kampf verschont bleiben läßt. Der alte Satz des Heraklit „πόλεμος πατὴρ πάντων“ gilt auch für ihn. Aber jene verderbliche Zwiespältigkeit alles Seins erfährt doch eine Auflösung im göttlichen Prinzip, und darin unterscheidet er sich von der extremen Ansicht eines Bahnsen. Trotzdem kann er dem Pessimismus nicht entgehen, deshalb eben, weil Leid und Schmerz, Zerstörung und Untergang letzthin unverständliche Erscheinungen bleiben müssen. Ein Rechtsgrund für ihre Existenz ist nicht nachweisbar, und mit dieser Erkenntnis muß jede Tragik notwendigerweise einen pessimistischen Grundzug beibehalten.

Auch Häberlins Auffassung vom Tragischen ist im Grunde pessimistisch, wenngleich er nur der Wirklichkeit, nicht aber dem reinen Sein eine ewige Problematik zuerteilt. Sie allein wird von unaufhebbaren Antinomien durchzogen, die — solange Wirklichkeit ist — niemals überwunden werden können. Ohne Zwiespalt ist nur das reine Sein, Wirklichkeit leidet dagegen an einem ewigen Widerspruch. Weshalb aber die Problematik, weshalb die widerspruchsvolle Wirklichkeit? Wir wissen keine Antwort; und so bleibt uns ewig der Zugang zum letzten und tiefsten Sinn der Tragik verschlossen. [236])

Und gerade dieses Bewußtsein muß jeden tragischen Vorgang mit einem pessimistischen Grundakkord versehen: es ist nicht ersichtlich, warum Leid, Schmerz und schwere Konflikte im tragischen Geschehen enthalten sind. Genug, sie sind da — eine andere Antwort vermag der Pessimist nicht zu geben, und darum sind alle die Definitionen der Tragik, die in ihr nur den Untergang eines Lebendigen, der interessanten Persönlichkeit etc. (K. Groos, Warstat, Th. A. Meyer, K. Lange) sehen, einseitig von einer pessimistischen Grundhaltung her determiniert. [237])

---

[235]) Joh. Volkelt, Aesthetik d. Tragischen, S. 525.

[236]) Ebenso müssen wir die Ansicht Josef Körners („Tragik und Tragödie“, Preußische Jahrbücher, 1931, Heft 1, 2, 3.) zur pessimistischen rechnen, wenn er sagt: „Wir haben das Tragische als metaphysische Kategorie zu verstehen gesucht und ihm den tiefpessimistischen Sinn einer zur Anklage Gottes führenden Weltverwirrung unterlegt“ (Heft 1, S. 66). Gewiß ist das Leben durch und durch traurig, und dieses Moment darf niemals bei einer Untersuchung des Tragischen außer Acht gelassen werden, aber trotzdem will jede Tragik mehr sein als Untergang und Verwirrung (vgl. dazu die folgenden Kapitel).

[237]) Die Einseitigkeit dieser Auffassung — vorgeschrieben durch eine pessimistische Weltanschauung — besteht also in der Ueberbetonung der grauenhaften Seite des Tragischen; denn Untergang und Vernichtung erscheinen von jenem Standpunkte aus als Quintessenz

Streng genommen kann diese Konzeption des Tragischen den Begriff der Schuld, als einen ihr wesenhaften Bestandteil, nicht anerkennen; denn wenn der Tod des tragischen Helden als gerechte Sühne für eine Verfehlung aufgefaßt wird, d. h. das Leid sinnvoll erscheint, muß die pessimistische Haltung gegenüber dem Tragischen aufgegeben werden. Gerade das Gegenteil ist richtig: erst dort wird — der metaphysisch-pessimistischen Auffassung entsprechend — echte Tragik vorhanden sein, wo im Untergang die ganze Sinnlosigkeit des Geschehens zum Ausdruck kommt.

Interessant ist die Frage nach der Gegebenheitsweise der Kunstwerke, denen diese metaphysisch-pessimistische Deutung des Tragischen zugrunde liegt. Der extreme Pessimismus, der die Sinnhaftigkeit alles Seins grundsätzlich ablehnt, der in dem immanenten tragischen Zwiespalt nur ein furchtbares, unverständliches Geschick sehen muß, wird eine Kunst verlangen, in der die ganze Verzweiflung und der furchtbare Jammer des Daseins zum Ausdruck kommen. Die Schicksalstragödien, in denen ein blind waltender Zufall sinnlos zerstört und vernichtet, werden somit zum eigentlichen, adäquaten künstlerischen Ausdruck des extremen Pessimismus. Die Gefahr ist allerdings hier sehr groß, daß eine konsequent metaphysisch-pessimistische Auffassung des Tragischen nur gräßliche Verzweiflung darstellen kann, wenn sie nicht gar im Verrückten und Absurden enden muß.

Gewiß läßt ein gemäßigter Pessimismus im Sinne Volkelts und Häberlins ein Trauerspiel dieser extremen und radikalen Einseitigkeit nicht zu. Aber wird er die Grundlage für die Tragödie hohen Stils bieten können? Kann er Schmerz und Leid irgendwie sinnvoll gestalten? Gewiß nicht. Es bleibt darum bei einer Darstellung dieser rätselhaften, irrationalen Seite des Daseins, und nur die vollkommene Verzweiflung, nur die grauenhafte Verzerrung fehlen, weil die Tragik schließlich im reinen Sein, in Gott überwunden wird. Trotzdem kann auch diese Auffassung letzthin lediglich die Grundlage für ein Trauerspiel abgeben: Fuhrmann Henschel ist — wie Leopold Ziegler sagt — der „Prototyp des traurigen Menschen“;[238]) Hedda Gabler

des tragischen Geschehens überhaupt, und aus diesem Grunde mußten wir die metaphysisch-pessimistische Ansicht ablehnen. Analog wäre auch eine andere extreme Einstellung denkbar: das Leiden wird in seiner Schwere und Grausigkeit verkannt oder bagatellisiert. In gewissem Grade ist Lipps (s. d.) diesem Fehler verfallen, der die Wichtigkeit und Notwendigkeit des Leidens allzuwenig hervorhob, und so der Hintergründigkeit und Tiefe des tragischen Vorganges nicht ganz gerecht geworden ist. — Gewiß hat diese Ansicht nur geringe Bedeutung, weil sie das tragische Leiden eliminiert, und somit einen wesentlichen Bestandteil der Tragik gar nicht sieht; aber grundsätzlich besteht die Möglichkeit einer der metaphysisch-pessimistischen Tragik vollkommen polaren Einstellung. Das Tragische würde also gleichsam nur jenes Gebiet einnehmen, dessen einen Grenzpunkt der metaphysische Pessimismus bildet, während auf der anderen Seite ein „ruchloser Optimismus“ Halt gebietet.

[238]) Leopold Ziegler, Zur Metaphysik d. Tragischen, Leipzig 1902, S. 92.

stirbt gebrochen und vernichtet durch die Leere und Wertlosigkeit des Lebens. Jede naturalistische Kunst kann — wenn sie im Tragischen einseitig Qual, Schmerz und Leiden sieht — darum nur diese trostlose Seite der Wirklichkeit künstlerisch gestalten: ein Trauerspiel — mehr nicht.

Die Anerkennung dieser Tatsache darf nicht zu einem Werturteil verführen, derart, daß das Trauerspiel gegenüber der Tragödie großen Formats eine geringere Bedeutung habe. Wir behaupten also nicht, daß diese unter allen Umständen das wertvollere Kunstwerk sein muß, sondern daß das Trauerspiel, dem die metaphysisch-pessimistische Ansicht zugrunde liegt, dem Wesen des Tragischen nicht gerecht wird. Es ist durchaus möglich, einem Trauerspiel mehr künstlerische Qualitäten zuschreiben zu müssen, als einer schlecht komponierten Tragödie. Aber jene bleibt trotz allem dem Tragischen ferner als diese — und nur darum kann es sich hier handeln.

Das Trauerspiel — im Sinne der metaphysisch-pessimistischen Tragik — läßt sich mit einer Musik vergleichen, deren kraftvolle Bewegungen und zuckende Rhythmen, deren Leidenschaftlichkeit und Aufeinanderprall konträrer Motive die Widersprüche und die schmerzvolle Zerrissenheit zwar offenbaren, die aber nicht überwunden werden und in strahlenden Harmonien ausklingen, sondern eine Dissonanz beschließt das Ganze: der Dominant-Septakkord triumphiert und wartet vergeblich auf Auflösung.

§ 2.

Falsch verstandene Sinnhaftigkeit des Tragischen.

(Die Schuldtheorie)

Die metaphysisch-pessimistische Auffassung vom Tragischen — selbst die Volkelts und Häberlins — sieht letzten Endes in jeder Tragik doch nur ein Trauriges. Diese Ansicht wird auch nicht durch die Erhebung, die das tragische Kunstwerk trotzdem vermittelt, aufgehoben; denn die ästhetische Beglückung ist — jener Meinung entsprechend — nur außertragischen Momenten zu verdanken: dem formvollendeten Aufbau der Tragödie, den sich anschließenden Reflektionen des Kunsterlebenden etc. An sich betrachtet müßte also alle Tragik leidvoll und unverständlich grauenhaft sein.

Vollkommen entgegengesetzt ist die Ansicht, die das Tragische als ein sinnvolles Geschehen aufgefaßt wissen will. Hier wird — um bei der tragischen Kunst und ihren Erlebnismöglichkeiten stehen zu bleiben — die tiefe Erschütterung und die damit verbundene Beglückung und Erhebung unmittelbar im tragischen Stoff selbst gefunden. Leid und Schmerz werden somit sinnvoll gedeutet.

In diese Richtung weist die sogenannte Schuldtheorie: weil der tragische Held zugrunde geht, sucht man eine Verfehlung an ihm zu entdecken, die eine solche Sühne verlangt, um so den Sinn dieser

Vernichtung zu verstehen.[239]) Die „poetische Gerechtigkeit", eine „ewige Weltordnung" vollziehen sie, und diese Tatsache gerade soll das positive, das charakteristische Merkmal des Tragischen überhaupt bilden: der sinnvolle Weltzusammenhang wird anschaulich gezeigt an der Bestrafung des Bösen und am tiefen Fall der Ueberhebung.

Rein logisch mag diese Theorie einzusehen sein, aber sie widerspricht dem wesenhaft tragischen Geschehen und zeigt damit ihre Unhaltbarkeit; denn entweder muß sie für jede Tragik eine Schuld — gegebenenfalls gewaltsam — konstruieren (Antigone), oder sie gilt — man denke an Hebbels Tragödienauffassung — nur für eine bestimmte Art des Tragischen.

Viel wichtiger ist jedoch ein zweiter Einwand, den man gegen die Schuldtheorie erheben muß: sie geht von bestimmten psychologischen und metaphysischen Voraussetzungen aus und kann darum dem Tragischen nicht mehr unvoreingenommen gegenüberstehen. Ihr erscheint es einmal nur dann möglich, jenen furchtbaren Untergang mit ästhetischer Beglückung zu erleben, wenn der tragische Held für eine Verfehlung zugrunde gehen muß, d. h. wenn die Strafe berechtigt ist. Andererseits behauptet die Schuldtheorie, daß das Wesen der Welt Gerechtigkeit sei, die in allen Situationen zum Durchbruch kommt, und daß gerade im Tragischen diese Ansicht mit besonderer Deutlichkeit bestätigt werde. Deshalb deutet sie Wesensfremdes in das Tragische hinein, um der sonst unverständlich bleibenden Erscheinung überhaupt einen Sinn abgewinnen zu können. Die Schuldtheorie erfüllt ihre Aufgabe nicht, obwohl sie Vernichtung, Untergang und Tod im tragischen Vorgang sinnvoll zu machen versucht — aber dieser Sinn wird von außen herangetragen und damit der Zugang zum Verständnis der Tragik verschüttet.

Aus demselben Grunde ist auch die Ansicht abzulehnen, welche die von dem tragischen Helden vertretene Sache nicht mit seinem physischen Untergang verloren glaubt, sondern ihres späteren Sieges doch gewiß ist — oder die im Tode den Erlöser vom leidvollen Leben sieht, der den Blick auf das bessere Jenseits zu lenken vermag.[240])

---

[239]) Als eigentlicher Ahnherr dieser Ansicht gilt Aristoteles: er forderte schon, daß die tragische Person weder absolut tugendhaft, noch ein ausgemachter Bösewicht sein dürfe. „Denn Mitleid zollt man dem unverdient Leidenden, die Furcht aber gilt dem, der uns selbst ähnlich ist . . . Folglich bleibt nur eine Person, welche in der Mitte liegt, zwischen beiden, übrig, d. h. eine solche, welche sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch durch Schlechtigkeit und sittliche Verworfenheit, sondern durch irgend ein Vergehen (Schuld)". Poetik, Reclam, Leipzig, S. 43.

[240]) So glaubt Albert Vögele, daß nur auf dem Boden einer christlichen Weltanschauung das Tragische voll gewürdigt werden könne, deshalb weil sie dem Leiden erst den tiefsten Sinn und die letzte religiöse Unterbauung zu geben vermag. „Der gekreuzigte Messias ist das rührendste und erschütterndste Bild des Leidens und zugleich die Lösung des Leidensproblems", indem „wir beim Auf-

Untersucht man diese Auffassung des Tragischen auf ihre künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten hin, so ist ein entschiedenes Abrücken vom Trauerspiel im Sinne der pessimistischen Tragik zu konstatieren. Die Schuldtheorie lehnt im Gegenteil jedes Eingreifen eines blind waltenden Schicksals ab; Schmerz und Untergang werden vielmehr aufgefaßt als Ausdruck göttlicher Gerechtigkeit, die unparteiisch jede Verfehlung ahndet und das Böse mit unerbittlicher Strenge aburteilt. Damit wäre also der Pessimismus wohl überwunden, das Trauerspiel hätte sich zum ernsten Schauspiel gewandelt, aber — und gerade jetzt zeigt sich wieder, wie wenig die Lehre von der tragischen Schuld der Tragik gerecht zu werden vermag — das Grauenhafte, die Not und der Tod als konstituierende Merkmale des Tragischen werden in ihrer spezifischen Bedeutung kaum beachtet oder überhaupt völlig verkannt. „Denn streng genommen hätte die Tragödie dann keinen anderen Zweck — als jede Strafkammer oder jeder Schwurgerichtshof, vor denen das Verbrechen bestraft wird, die Unschuld an den Tag kommt". [241]) Ist aber eine solche Darstellung noch tragisch zu nennen? Ist dann nicht jeder Verbrecher, der für seine Taten die ihnen entsprechende Bestrafung erhält, ein tragischer Held? Ein Kunstwerk mit diesen Voraussetzungen kann und will letzten Endes nur eine Welt der Gerechtigkeit zeigen, niemals jedoch eine Tragödie sein.

Tatsächlich läßt sich also das Vorhandensein von Leid und Tod aus der Verfehlung nicht erklären, zumal die unmenschliche Härte der Strafe in den meisten Fällen geradezu dem Gerechtigkeitsprinzip widerspricht. Die Schuldtheorie vermag deshalb wohl die Grundlage für ein künstlerisch wertvolles Schauspiel zu geben, niemals aber für die Tragödie hohen Stils. Sie hat den Pessimismus beseitigt aber ebenso auch das Tragische verkannt. Und noch einer anderen großen Gefahr erliegt diese Ansicht: weil sie nicht die Tiefe der tragischen Entwicklung versteht, gleitet sie — leichter als jede andere Auffassung vom Tragischen — ab ins Triviale und Philiströse. Die spießbürgerliche Moral, daß aller Hochmut doch einmal zu Fall kommen müsse, unzählige Male in Rührstücken und Schauerdramen verwertet, schöpft allein aus der — jetzt allerdings falsch verstandenen — Schuldtheorie ihre scheinbare philosophische Berechtigung.

§ 3.
Das Tragische als sinnvolles Geschehen.

Beide, sowohl die metaphysisch-pessimistische Auffassung vom Tragischen wie auch die Schuldtheorie, mußten wir ablehnen,

blick zum Kreuze Christi zugleich an seine künftige Auferstehung und Himmelfahrt denken". (Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben, a. a. O. S. 221). — Eine ähnliche Auffassung vertritt Aug. Vezin in seinem Aufsatz „Tragik und christliche Weltanschauung", Gottesminne, Hamm/Westf. 1911/12.

[241]) Konrad Lange, Das Wesen d. Kunst, a. a. O. B. II. S. 130/31.

weil sie von vornherein der tragischen Gegebenheit nicht unvoreingenommen gegenüber zu stehen vermochten. Vom Standpunkte einer bestimmten Weltanschauung aus ließ sich das Wesen des Tragischen nur undeutlich und verschwommen sehen, sodaß seine spezifische Eigenart nicht erfaßt und geschaut wurde. Eine Analyse, die der Struktur der Tragik gerecht werden will, muß deshalb auch von der Gegebenheit des Tragischen ausgehen, sich allein von ihr bestimmen lassen und aus dem Studium der Sache ihre Stellungnahme gewinnen.

Jene erste Ansicht sah im Tragischen lediglich nur einen traurigen Vorgang, d. h. sie ging am Problem der Tragik überhaupt vorbei. Die Schuldtheorie trennte wohl beide Begriffe, aber ihre Definition war anfechtbar, weil sie von außertragischen Momenten bedingt wurde. Die Sinnhaftigkeit des Leidens — nur dieses Charakteristikum unterscheidet Tragisches von Traurigem – wurde gleichsam von einer außerhalb des Tragischen stehenden Weltanschauung diktiert, war ihm also nicht immanent.

Es muß deshalb versucht werden, die Sinndeutung des Leidens unmittelbar aus dem Wesen der Tragik zu erschließen: im Mittelpunkt jedes tragischen Geschehens stehen objektive Werte, die erst dann realisiert und sichtbar werden, wenn der Held für sie leidet und stirbt.[242]) Schmerz und Tod im Tragischen bedeuten deshalb nicht Ausdruck eines sinnlosen Zufalles, sondern sie sind notwendig, um bestimmte Werte zu verwirklichen und schauen zu lassen. Und noch auf ein weiteres Merkmal der Tragik ist hinzuweisen: die tragische Person weiß, daß der zu verwirklichende Wert höher steht, als ihr Leben, als ihre Existenz, und darum nimmt sie die Schrecken der Vernichtung und die Unerbittlichkeit des Todes auf sich. Diese Auffassung des Tragischen kann deshalb als optimistische bezeichnet werden, weil sie das tragische Geschehen erst sinnvoll und verständlich macht: der Held hat die Einsicht und Gewißheit, daß objektive Werte sind, und daß der höhere Wert gegenüber dem niederen der erstrebenswertere und bessere ist, und darum leidet er. Durch den vollen Einsatz und durch die Hingabe dieser Persönlichkeit an den von ihr als objektiv höher erkannten Wert, der dadurch in seiner Bedeutsamkeit erst schaubar und real wird, ergibt sich mit Notwendigkeit eine optimistische Auffassung des Tragischen. Es ist darauf hinzuweisen, daß jener Optimismus nicht weltanschaulichen (optimistischen) Voraussetzungen entspringt — analog der pessimistischen Grundhaltung (s. o.) —, sondern daß er unmittelbar aus der Untersuchung der tragischen Gegebenheit folgt.

Unbedingt — und darauf ist aller Nachdruck zu legen — darf die optimistische Ansicht nicht durch Absehen von all dem Leiden, dem furchtbar Grausigen, das in jedem tragischen Vorgang enthalten ist, erreicht werden; denn das würde zu einer Verkennung des

---

[242]) Das „Tragische der Verblendung" ist in einem späteren Kapitel untersucht worden; s. d.

Tragischen führen und wiederum eine falsche Deutung ergeben.[243]) Gerade in diesem Punkte berühren sich tragischer Pessimismus und Optimismus auf das Engste: beiden ist der Scharfblick für die schmerzzerfurchte Welt eigen, beide versuchen nicht, die Vernichtung und Zerstörung aus dem tragischen Geschehen hinweg zu interpretieren oder künstlich auszudeuteln. Während der Pessimismus aber bei der Konstatierung dieser Tatsache stehen bleibt, und gerade darin das Wesen des Tragischen zu erkennen meint, geht die sinnhafte Einstellung weiter und versucht die letzte und tiefste Bedeutung der Tragik in einem anderen aufzudecken. „Im Tragischen" — sagt Utitz — „erfassen wir Werte durch Tod und Untergang, die gerade nicht durch Tod und Untergang vernichtet werden, sondern durch sie rein sich entfalten".[244]) [245]) Dasselbe meint Schillers Distichon von dem „großen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Denn erst in der Todesgefahr ist die Möglichkeit für die Verwirklichung eines heldenhaften Mutes gegeben, und ebenso sind Armut, Schmerz und Elend notwendig, wenn Aufopferung in ihrem Wesen voll hervortreten soll. Das tragische Leid ist deshalb unerläßlich, um gewisse Werte zu realisieren und um sie in ihrer Gegebenheit schaubar zu machen.

Das Tragische in der optimistischen Auffassung kann deshalb niemals nur ein Trauriges sein; denn Leid und Schmerz sind gleichsam nur ein Mittel zum Zweck: Entfaltung von bestimmten Werten, die die tragische Verwicklung brauchen, um überhaupt verwirklicht und sichtbar zu werden. „Uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen zu lassen"[246]) — das ist nach Lipps' Meinung der letzte Sinn und die tiefste Bedeutung des Tragischen. Utitz hat, diese Ansicht erweiternd, Tragik nicht nur auf das Gute beschränkt, sondern sie als eigenartige Konstellation aufgefaßt, in welcher nicht nur das Gute, sondern alle Werte strahlend und leuchtend hervortreten können. Deshalb ist auch, wie Scheler u. a. meinen, das Tragische ein sehr wichtiges Problem der materialen Wertphilosophie.

---

[243]) Mit Nachdruck weist u. a. auch Hubert Klees auf diese Seite des tragischen Sachverhaltes hin: „Das Verlierenkönnen von ‚objektiven Gütern für die Person' ist die Vorbedingung für das Opfer auf seiten des tragisch Leidenden." (Ueber das Wesen des Tragischen, Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstw., 1932, S. 13).

[244]) Emil Utitz, Charakterologie, S. 329.

[245]) Auch E. A. Georgy (Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus, Berlin, 1905) vertritt eine optimistische Auffassung vom Tragischen, ohne allerdings den Wertgesichtspunkt zu berücksichtigen. Das Tragische erscheint ihm viel mehr nur als „ein gewaltiger Naturprozeß, welcher sich unter ihren Gliedern, einerlei welchen, abspielt" (S. 51) und bedeutet: durch Leiden zur Gestalt, zur Ganzheit kommen. — Aber jede Gestaltung braucht nicht werthaft zu sein, und damit erscheint die Sinnhaftigkeit des Leidens abermals problematisch. Umgekehrt ist auch nicht jedes Werden zur Gestalt mit Schmerz und Leiden verbunden.

[246]) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 78.

Diese Analyse des tragischen Sachverhaltes wird noch ergänzt und vertieft durch die zwei Typen, die sich aus ihm entwickeln lassen: einmal kann der objektive Wert, der sich in Schmerz und Leid realisiert, im Mittelpunkt des Geschehens stehen, zum anderen erscheint der Wertverwirklicher, der Mensch in seinem Ringen und Kämpfen, für den tragischen Vorgang von weit größerer Wichtigkeit. Dort eine objektiv-optimistische Tragik (wertzentrische Form des Tragischen), hier eine anthropologisch-optimistische Tragik (anthropozentrische Form des Tragischen). Beide Auffassungen der Tragik werden im folgenden eine eingehendere Würdigung erfahren.

a) Wertzentrische Form der Tragik.

Die bisherige Untersuchung des Tragischen hatte gezeigt, daß es sein besonderes Charakteristikum durch die dominierende Stellung des Wertes erhält, die dieser im tragischen Geschehen einnimmt. Nur so konnte die Frage nach dem Sinn des Leides gelöst werden. Noch auf etwas anderes ist hinzuweisen: die Wertverwirklichung innerhalb des tragischen Vorganges ist nicht möglich ohne einen Wertverwirklicher — und das ist der Mensch, der für die Werte leidet und stirbt. Dieser zwei Momente muß man sich klar bewußt sein, um die Typen in ihrer spezifischen Eigenart hervorheben zu können.

Der Schwerpunkt kann einmal auf den Werten liegen, die der tragische Vorgang erst sichtbar macht, zum anderen aber auch auf dem Wertverwirklicher, dem Menschen. Die erste Auffassung sieht im Märtyrer, der den Feuertod stirbt, gleichsam nur einen Kronzeugen für den Wert der Religion; denn sie allein soll in ihrer Größe und Erhabenheit gezeigt werden, und es ist im Prinzip gleichgültig, durch wen es geschieht. Aber auch der umgekehrte Fall ist möglich. Wer sein Leben für den Gott einsetzt, muß wertvoll und groß sein, und das Ertragen von Qual und Schmerz — und trotzdem das Nicht-Irrewerden — offenbaren uns gerade die werthafte Persönlichkeit. Wir können deshalb jene Auffassung als wertzentrische, diese als anthropozentrische Form der Tragik bezeichnen. Dort ist es von sekundärer Bedeutung, wer den Wert verwirklicht, hier kommt es vorwiegend darauf an, daß der Mensch durch sein Leiden und Kämpfen für den Wert selbst werthafter wird — dort prävaliert also der objektive Wert, hier erscheint er gewissermaßen nur als Folie zur Entfaltung der Persönlichkeit. Zur noch deutlicheren Abgrenzung der beiden Typen gegeneinander sei folgende überspitzte Formulierung gestattet: In der objektiv-optimistischen Tragik dient der Mensch den Werten — in der anthropologisch-optimistischen Tragik der Wert dem Menschen; dort Herausstellung eines materialen Wertes durch den Menschen — hier Herausstellung eines wertvollen Personseins durch völlige Hingabe an den materialen Wert.

Die besondere Stellung, die der Held im tragischen Geschehen objektiv-optimistischer Auffassung einnimmt, verlangt noch eine besondere Betrachtung. Von der Unbedingtheit und Größe des Wertes

überzeugt, zielt sein ganzes Handeln nur auf dessen Realisation ab. Der Märtyrer weiß um seinen Gott, und er kann ihm nicht untreu werden, selbst auch im Tode nicht. Wohl ist er sich seines Schicksals und des Grausigen der Vernichtung bewußt, aber niemand vermöchte es, ihn von seinem Wege abzubringen. Diese bedingungslose Hingabe an den Wert, dieses Freisein von allen Zweifeln läßt ihn beinahe „unmenschlich" erscheinen; die Ruhe und Sicherheit der Entscheidungen, seine unbeirrbare Haltung versehen ihn mit dem Pathos des Erhabenen und verleihen ihm faßt überirdische Züge.

Damit wird auch die Frage nach der tragischen Schuld bedeutungslos. Man muß zugeben, daß der tragische Held niemals ganz frei sein kann von Verfehlungen; denn er ist trotz seiner Größe immer noch irrender, endlicher Mensch. Aber diese Schuld ist ohne jede Beziehung zum tragischen Leid, und deshalb kennt diese Ansicht prinzipiell nicht den Begriff einer persönlichen Schuld, für die gestraft wird; im Gegenteil: „Der Held stirbt nicht, weil er schuldig ist, sondern um nicht schuldig zu werden". [247]) Scheut er den Tod, so würde er sogar zum Verräter am Wert, und darum ist er um so tragischer, je geringer die Schuld ist, die er auf sich geladen hat.

An dieser Stelle wird auch das Paradoxe jedes tragischen Vorganges deutlich, welches die Großartigkeit und Wucht dieser Erscheinung eindringlich hervorhebt: das endliche Wesen realisiert Werte, die unbedingt und objektiv sind. Durch Leid, durch Aufgeben der eigenen Person — selber ein Werthaftes — werden höhere Werte sichtbar. Weil der Held weiß, daß der zu verwirklichende Wert höher ist als seine Existenz, nimmt er den Tod auf sich und gibt so bewußt Wertniederes für Werthöheres hin. Daß es aber überhaupt möglich ist, durch den Untergang die eigene Endlichkeit durch Hingabe an den Wert gleichsam zu transzendieren, d. h. aus dieser Endlichkeit heraus trotzdem ewige Werte zu verwirklichen, gibt dem tragischen Geschehen eine so unergründliche Tiefe. Darum sind, wie Dessoir sagt, die durch das Erleben der Tragik sich einstellenden Gefühle vor allem „Neid und Bewunderung", nicht aber Furcht und Mitleid. [248])

Das Kunstwerk, dem diese Auffassung des Tragischen zugrunde liegt, trägt in sich den Glauben an eine ewige Wertewelt, die — wenn es zu einem tragischen Geschehen kommen soll — sich erst in Schmerz und Leid verwirklichen und sichtbar machen läßt. Daß die Bruderliebe höher zu werten ist, als das willkürliche Gebot eines Herrschers, daß diese Liebe — will sie ihre Größe und ihren Glanz ganz beweisen — sogar dem Tod trotzen muß, hat Sophokles in

---

[247]) Emil Utitz, Das Tragische, Lit. Echo, 1919/20, S. 1349.

[248]) Allerdings scheint er darin zu weit zu gehen, wenn er neben der Bewunderung auch den Neid als charakteristisches Gefühl für das tragische Erlebnis in Anspruch nimmt. Gewiß kann aus Bewunderung das Gefühl des Neides entspringen, aber beide brauchen in keinem notwendigen Zusammenhang zu stehen. Wir bewundern wohl den tragischen Helden, aber aus dieser Bewunderung erwächst noch kein Neid.

der „Antigone“ künstlerisch geformt und gestaltet. „Darum kann auch nicht jede Zeit eine Tragödie großen Stils gebären, weil nicht jede die weltanschaulichen Voraussetzungen mitbringt. Diese Voraussetzungen müssen nun keineswegs formuliert oder begrifflich erkannt sein; das Durchdrungensein von der Wucht der Werte erscheint als natürliche Selbstverständlichkeit, die gar nicht erörtert werden muß“.[249])

Ein Moment verlangt noch Beachtung, welches gerade der Tragödie objektiv-optimistischer Auffassung ihr besonderes Gepräge verleiht und sie damit von jenem anderen Typus grundlegend unterscheidet. Die wertzentrische Eigenart versieht diese Form der Tragik mit einem herben und strengen Unterton. Unbeirrbar in der Stellungnahme zum Wert, rein von allem, was Entrüstung und Tadel hervorruft, ist darum der Charakter des Helden von einer Tiefe und Unabsehbarkeit, wie es beinahe unmöglich erscheint; und diese objektive Struktur teilt sich im künstlerischen Erlebnis dem Zuschauer mit. Er bewundert den tragischen Menschen, er schaut staunend zu ihm empor, und doch ist dieser ihm irgendwie fremd und unnahbar. Denn gerade das Menschliche mit allen seinen Zweifeln und Unsicherheiten fehlt bis zu einem gewissen Grade, und die unbedingte Hingabe, das völlige Erfülltsein von dem zu verwirklichenden Werte scheint die Kräfte und Möglichkeiten eines Menschen zu übersteigen. Einsam steht die tragische Person auf ihrer Höhe, nur schwer findet der Zuhörer den Weg zu ihr, und ebenso empfindet er ihre großartige Einseitigkeit, die nur den Blick auf den Wert gelenkt hat, trotz aller Größe und Hoheit, als streng und fremd.

b) Anthropozentrische Form der Tragik.

Heinse läßt an einer Stelle seines „Ardinghello“ den Titelhelden schmerzerfüllt ausrufen: „Ach, ihr Götter, warum so einen kleinen Punkt uns zum Genuß zu geben und nach den unendlichen Welten uns schmachten zu lassen! Wir sind wie lebendig begraben“. Und die gleiche Stimmung drücken die Worte jenes fast unbekannten Schmidt von Lübeck aus, dessen „Wanderer“ das geliebte Land — „gesucht, geahnt und nie gekannt“ — finden will; und immer, wenn er sich am Ende seiner mühevollen Pilgerfahrt wähnt, wird er schmerzlich inne, daß er das Ziel nicht erreicht hat, daß er es nie erreichen wird: „Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück“.

In dieser eigentümlichen Region in der Vollkommenheit und Unvollkommenheit in seltsamer Weise gemischt sind, in diesem Drang des Menschen, Unendliches zu ahnen, aber gerade dadurch seiner Endlichkeit schmerzlich bewußt zu werden, liegt die Möglichkeit der spezifisch menschlichen Tragik. Sie ist auch hier als jene eigentümliche Konstellation aufzufassen, in der Werte erst durch Not und Tod verwirklicht und sichtbar werden, aber trotzdem ergibt

[249]) Emil Utitz, Charakterologie, S. 329/30.

sich gegenüber der objektiv-optimistischen Auffassung der Tragik ein grundlegender Unterschied, der diese Typenbildung erst bedingt. Während dort die Herausstellung des objektiven Wertes den Angelpunkt des tragischen Geschehens überhaupt bildete, ist hier der Blick vorzugsweise auf den Wertverwirklicher, den Menschen, gerichtet, aus dessen Eigenart jene Konstellation erst entstehen kann.

Worin besteht aber seine Wesenseigentümlichkeit, die ihn tragisch werden läßt?[250]) Schon Leibniz hatte in seiner Theodizee auf das malum metaphysicum hingewiesen, als auf einen wesenhaften Zug alles endlichen Seins, und dieses Uebel der Endlichkeit bedeutet Beschränkung und Mangel. Gerade der Tod erinnert den Menschen ständig daran, daß seine Aufgaben und Absichten stets den Stempel des Unvollendeten tragen werden; ihm kann er nicht entgehen, wenn auch sein Denken ihn transzendiert.[251]) Wohl ist das Tier auch endlich, aber das Bewußtsein von seiner Endlichkeit fehlt ihm, es wird niemals den Mangel als solchen empfinden, niemals versuchen, ihn zu beseitigen und dann doch die Unmöglichkeit dieses Wollens erkennen. Die spezifische Stellung des Menschen beruht also einmal auf dem Leiden an einem ewigen Mangel, an einem Nichtseinsollenden — zum anderen aber in dem Wissen um jenen Mangel. „Wir haben Grenzen, weil wir das Wissen um die Grenzen haben".[252])

Das malum metaphysicum wird damit zur Vorbedingung für das Entstehen einer tragischen Situation; denn leiden muß das Unvollkommene, und sterben für einen Wert ist nur dort möglich, wo Begrenzung ist. Deshalb kann allein der Mensch Werte in Schmerz und Leid verwirklichen und trotzdem das Bewußtsein von diesem seinem Schicksal haben. Gott und die Engel sind nicht tragisch; ihr wesenhaftes Attribut ist eben gerade die Unendlichkeit und die Vollkommenheit. Weil Tod und Vernichtung ihnen fremd bleiben müssen, stehen sie außerhalb jeder Tragik. Aber auch „tierisches Dasein ist nicht tragisch, so gewiß es unter Umständen traurig sein kann, und ebenso ist nicht tragisch das Dasein des Unerfüllten, Dumpfen, so sicher auch ihn Unheil zu treffen vermag".[253])

Schon früher war auf das Problem der Dialektik hingewiesen worden, hier taucht es abermals auf; denn gerade im Menschen liegen dialektische Spannungen verborgen, die sich nicht in Harmonie auflösen lassen, und die tragische Verwicklungen hervorrufen können. Arthur Liebert vertritt geradezu „den tragischen Begriff der Dia-

---

[250]) Die folgende Untersuchung erhebt nicht den Anspruch darauf, eine erschöpfende Darstellung vom Menschen, im Sinne einer philosophischen Anthropologie, zu bieten. Es genügen hier Andeutungen, um gewisse Anhaltspunkte zu gewinnen, mit deren Hilfe der Begriff der anthropologischen Tragik geklärt werden kann.

[251]) Vergleiche dazu das schöne Kapitel aus G. Simmels „Lebensanschauung": Tod und Unsterblichkeit.

[252]) G. Simmel, Lebensanschauung, S. 7.

[253]) E. Utitz, Zur Philosophie d. Jugend. Kantstudien 1930, S. 461.

lektik', [254]) der sich von jeder anderen Auffassung prinzipiell unterscheidet. „Bei Hegel schließt und versöhnt sich sozusagen die Dialektik. Nach unserer Auffassung hingegen bleibt sie stets offen und gegenwärtig, bleibt das Leben, bleibt der Mensch, bleibt die Geschichte in jedem Atemzug und auch bei der scheinbar vollkommensten Leistung in jener . . . unaufhörlichen, konfliktreichen Spannung. Das Leben ist und bleibt ein unendliches Drama voll tragischer und voll komischer Züge, voll Relativitäten und voll Tendenzen zur Ueberwindung seiner Relativitäten". [255])

Jonas Cohn (s. o.) hat ebenso auf die unaufhebbare Dialektik des menschlichen Handelns und auf seine Tragik hingewiesen: wir müssen handeln, als ob uns die Zukunft bekannt wäre, und jedes Tun geschieht, als ob die Zukunft in günstiger Weise beeinflußt werden könnte — und doch wissen wir gar nichts von ihr. Die mangelnde Einsicht des Menschen macht jedes zukunftsbewußte Handeln fragwürdig und gibt ihm einen Als-ob-Charakter. Und so steht der Mensch auf schwankendem Grunde, gleichsam zwischen Scylla und Charybdis; er muß eine Entscheidung fällen, gleichviel welche. Wird sie die richtige sein? Er weiß es nicht, und doch handelt er.

Gewiß entsteht nicht aus jeder dialektischen Spannung unbedingt eine tragische Situation; wenn aber umgekehrt tragisches Geschehen möglich sein soll, dann kann es nur aus jener Zwiespältigkeit erwachsen.

Von gleicher Wichtigkeit für den Begriff der anthropologischen Tragik ist das Problem der Kultur in seiner Bedeutung für den Menschen. [256]) Was Wilh. von Humboldt speziell von der Sprache gesagt hat, daß der Mensch sie darum nicht habe „erfinden" können, weil der Mensch nur durch die Sprache Mensch ist — das gilt schlechthin von der ganzen Kultur. „Ist sie doch nichts anderes als der Widerpart der menschlichen Wesenheit eingebettet in die irdische Wirklichkeit . . . Es gibt nur eine Flucht aus der Kultur: das Tierwerden. Eine Ueberwindung der Kultur: das Paradies". [257]) Der Mensch braucht also die Kultur, um sich Werte sichtbar zu machen, und hätte er keine Kultur, wie könnte er diese verwirklichen? Denn „unwirkliche Werte sind keine Werte; und an ihrer Fleischwerdung hängt die ganze Tragik des Menschen". [258]) Nur dort also, wo Kultur ist, wo ein Streben nach Kultur sich kund tut, können

---

[254]) A. Liebert, Geist und Welt d. Dialektik, Berlin 1929, S. 331. Vergleiche auch Th. Litt, Die Philos. d. Gegenwart und ihr Einfluß auf das Bildungsideal. Leipzig 1923. - Individuum u. Gemeinschaft, 3. Auflg., Leipzig 1927. — Jonas Cohn, Theorie d. Dialektik, Leipzig 1923. — Siegf. Marck, Die Dialektik in d. Philos. d. Gegenwart, Tübingen 1929/30.

[255]) A. Liebert, Zur Kritik d. Gegenwart, Langensalza, 1927, S. 62.

[256]) Vergleiche hierzu Teil I, §§ 8 u. 11.

[257]) E. Utitz, Zur Philos. d. Jugend, a. a. O. S. 443.

[258]) E. Utitz, Zur Philos. d. Jugend, a. a. O. S. 465.

tragische Situationen entstehen, und der Mensch als Kulturträger ist darum mit Notwendigkeit tragisch.

Aus jener spezifischen Wesenheit des Menschen, die in diesem Zusammenhang nur kurz und skizzenhaft angedeutet wurde, ergibt sich für das Problem der Tragik ein Doppeltes: einmal war schon hervorgehoben worden, daß tragische Konflikte nur innerhalb der menschlichen Sphäre möglich sind, niemals aber bei Gott und dem Tier. Zum anderen aber muß sich jede Tragik, die den Menschen in den Vordergrund des Geschehens stellt, von der objektiv-optimistischen Auffassung grundlegend unterscheiden. Gewiß bildet das Grundthema beider Ansichten die Verwirklichung und das Sichtbarmachen von Werten durch Leid und Schmerz; während aber die objektiv-optimistische Tragik in erster Linie auf die Herausstellung des objektiven Wertes abzielt, will die anthropozentrische den Menschen als Wertverwirklicher zeigen. Hier steht allein der Mensch im Mittelpunkt des tragischen Vorganges, der Mensch, der mit dem malum metaphysicum belastet ist und dennoch den Kampf wagt, um Uebermenschliches zu vollbringen. „Wer auf sein Leid tritt, tritt höher", läßt Hölderlin den Hyperion sagen, und dieses Wissen vom Leiden, von Schicksalsnot und Schicksalspein macht den tragischen Helden doch nicht wankend. Bewußt und mit dem Einsatz aller Kräfte dagegen ankämpfend, dient das trotzige Dennoch letzthin nur dazu, die Werthaftigkeit des tragischen Menschen zu steigern und zu entfalten. In der anthropologisch-optimistischen Tragik soll — überspitzt gesagt — der Wert, für den gelitten und gestorben wird, lediglich das wertvolle Menschentum sichtbar machen. Deshalb ist auch nur innerhalb dieses Typus ein „Tragisches der Verblendung" (s. u.) möglich, weil der ringende und kämpfende Mensch im Mittelpunkt des Geschehens steht, nicht aber der objektive Wert — weil der für die Wahrheit gestorbene Mensch Sokrates gezeigt werden soll, nicht aber der trotz Widerstand und Bedrängung triumphierende Wert der Wahrheit. Tragik wird also hier als jene eigenartige Konstellation aufgefaßt, „in der Sterben und Tod Mittel sind zur Gestaltung höchsten Menschentums". [259])

Auch bei diesem Typus ist die Sinnhaftigkeit des Leidens offensichtlich und deshalb auch hier eine optimistische Tragödienauffassung: siegreich kommt in Schmerz und Untergang ein hohes und edles Menschentum zum Durchbruch, und läßt damit einen Personwert schaubar werden, wie er in dieser Größe und Werthaftigkeit ohne die tragische Situation nie zur Entfaltung gekommen wäre. Deshalb bedeutet die Erscheinung des Tragischen die Geburtstunde der Menschheit überhaupt; denn „die Weisheit des tragischen Wunders ist die Weisheit der Grenzen . . . Das Erleben der Grenze ist das zum Bewußtsein, zum Selbstbewußtsein Erwachen der Seele: sie ist, weil

---

[259]) E. Utitz, Das Tragische, Lit. Echo, 1919/20, S. 1351.

sie begrenzt ist, ist nur, weil und insofern sie begrenzt ist".[260]) Aus dieser Begrenzung ergeben sich schwere tragische Konflikte aber auch der herrlichste Sieg: der werthafte Mensch. Vielleicht hat niemand besser als Beethoven anthropologische Tragik musikalisch zu gestalten gewußt. Die tiefen Spannungen, die scharfen, schneidenden Antithesen, sie zeigen uns das gigantische Ankämpfen gegen das Schicksal, das Zurückgedrängtwerden und doch niemals das Unterliegen. Zuletzt aber, wie eine Apotheose, erhebt sich die Musik aus ihrer unseligen Zwiespältigkeit und klingt in rauschenden Akkorden aus.

§ 4.

Untersuchung spezieller Probleme des Tragischen.[261])

a) Das Tragische der Verblendung und das Tragikomische.

Man darf nicht an einer Besonderheit des Tragischen anthropozentrischer Form vorübergehen, welche die beiden Typen noch klarer voneinander abzuheben vermag: das Tragische der Verblendung.

Es ist eine bestimmte Art der Tragik, in welcher der Held einem niederen Werte folgt und ihn zu verwirklichen sucht, während er dabei den höheren Wert vernichtet — in dem subjektiven Bewußtsein, daß der objektiv höhere Wert für ihn der niedere und der objektiv niedere Wert der erstrebenswerte und bessere ist. In diesem Tragischen der Verblendung unterscheidet sich die Stellung des tragischen Menschen in keiner Weise von der des Helden innerhalb eines rein tragischen Vorganges. Beide glauben recht zu handeln, beide haben das Bewußtsein für eine gute Sache, für einen hohen Wert zu kämpfen und zu leiden. Dennoch besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem Tragischen der Verblendung und der eigentlichen Tragik: Tragisch nannten wir nur das Geschehen, in welchem durch Kampf, Leid und Untergang der objektiv höhere Wert verwirklicht wird. Wenn dagegen jener Wert unterliegt, d. h. die Sinndeutung des Leidens unmöglich geworden ist, kann nur von einem traurigen Ereignis gesprochen werden. Dieser Fall trifft beim Tragischen der Verblendung zu. Der Tod des Menschen für einen niederen oder auch einen Scheinwert ist sinnlos und ohne Berechtigung, und darum verdient das „Tragische der Verblendung" seinen Namen gar nicht. Er ist dennoch beibehalten worden, deshalb weil sich im eigenen Erleben und Bewußtsein des Helden gleichsam ein

---

[260]) G. von Lucàcs, Metaphysik der Tragödie, Logos, 1911/12, S. 88/89.

[261]) Die vier folgenden Kapitel wollen vor allem die beiden Typen in ihrer spezifischen Eigenart voneinander abgrenzen und deutlich machen, gleichzeitig sollen sie damit auch der Klärung des tragischen Phänomens überhaupt dienen.

tragischer Vorgang abspielt, und weil damit eine gewisse Verwandtschaft zum eigentlich Tragischen festzustellen ist.

Die wertzentrische Deutung des Tragischen kann innerhalb dieser Gegebenheit allerdings keine tragischen Wesenszüge feststellen, da es ihr lediglich auf die Sichtbarmachung und Verwirklichung objektiver Werte ankommt — und das geschieht hier nicht. Andererseits lassen sich aber zwischen der anthropologischen Tragik und dem Tragischen der Verblendung gewisse Beziehungen und Uebereinstimmungen hervorheben: beide Formen der Tragik zeigen uns den Menschen in seinem Ringen und Kämpfen, in beiden kommt die werthafte Persönlichkeit zum Durchbruch, nur daß sich dort der Held für einen wirklichen, einen höheren Wert opfert, hier dagegen für einen Scheinwert stirbt. Echt aber ist seine Hingabe an die gestellte Aufgabe, wahr sein Bekenntnis zu Werten überhaupt, und so wächst er riesengroß über sich hinaus. Der Wert seines Menschentums triumphiert, wenngleich es einer Täuschung erlag und in Verblendung umherging.

Eine nähere Analyse wird die Struktur dieser Gegebenheit noch deutlicher hervortreten lassen. Sowohl im Tragischen der Wirklichkeit, wie im tragischen Kunstwerk darf der Held niemals von seiner Verblendung wissen; denn jede Erkenntnis würde der tragischen Person mit zwingender Notwendigkeit zeigen, daß ein Leiden für Scheinwerte umsonst sein muß — und damit zur Aufhebung der Tragik führen. Dann erfüllen Verzweiflung an der Welt, trostlose Zerrissenheit über sein Schicksal, das ihn mit Blindheit schlug, das Herz des Menschen und lassen ihn an seiner Aufgabe irre werden. Rein künstlerisch führt diese Lösung wiederum zum Trauerspiel hin, welches die Sinnlosigkeit der Welt und Zwecklosigkeit alles edlen Strebens zum Ausdruck bringt. Darum darf im Tragischen der Verblendung — wenn es Tragik der Verblendung bleiben will und nicht bloßes Trauerspiel werden soll — der Held niemals die Täuschung durchschauen, so daß er unter keinen Umständen sein Handeln als eine Wertvernichtung, als eine Wertpervertierung aufzufassen genötigt ist.

Ob eine Verblendung vorliegt oder nicht, vermögen darum nur der Dichter und der Zuschauer zu beurteilen, sei es nun der Betrachter im Theater, der in der Wirklichkeit Tragik Erlebende oder der Philosoph, der die Möglichkeiten tragischer Verwicklungen durchdenkt; und insofern gehört das Problem der Verblendung nicht unmittelbar zur objektiven Gegebenheit des Tragischen. Es läßt sich lediglich von einem Punkte außerhalb der Tragik, vom Zuschauer aus stellen und beantworten.

Es gibt noch eine Form des Tragischen der Verblendung, die allerdings nur im Kunstwerk möglich ist. Der Dichter kann seinem Stoff gegenüber, den er formen und gestalten will, verschiedene Haltungen einnehmen. Der einfachste Fall scheint dort vorzuliegen, wo der Künstler der gleichen Ueberzeugung wie der Held ist und auch

die von diesem vertretene Sache für richtig erachtet. Hier hätten beide am Tragischen der Verblendung Anteil, beide hätten sich einer Wertpervertierung schuldig gemacht, und nur dem idealen Betrachter käme es zu, die Verblendung als solche zu durchschauen.

Eine grundsätzliche Veränderung tritt aber dann ein, wenn der Künstler von der Verblendung weiß und vielleicht in Nebenpersonen, Nebenhandlungen, in einem Vor- oder Nachwort dieser Meinung Ausdruck verleiht, während der Held in völliger Unkenntnis seiner Lage den Tod für Scheinwerte stirbt. Gewiß bleibt die spezifische Eigenart dieser tragischen Form gewahrt, aber doch wird der Eindruck, den sie hervorruft, geschwächt und gestört. Denn obwohl der Dichter von der großen, werthaften Persönlichkeit seines Helden überzeugt ist, kennt er doch die Trostlosigkeit dieser Welt, die auch das beste Wollen und die heiligste Hingabe mißachtet und allen Opfermut umsonst sein läßt. Deshalb wird das im Sinne dieser Konzeption geschaffene Kunstwerk keine reine Tragödie sein können; es steht auf der Grenze zwischen beiden, trägt Züge in sich, die sowohl dem Trauerspiel wie der Tragödie zukommen — obwohl es rein künstlerisch eine selbständige Einheit und Ganzheit bildet. Man könnte es als das „Tragische der Verblendung in abgeschwächter, unreiner Art" bezeichnen.

Noch eine andere Möglichkeit besteht: die Hinwendung zur Tragikomödie. Auch hier dieser eigentümliche Dualismus zwischen dem verblendeten Helden und dem reflektierenden Dichter! Aber trotzdem ergibt sich gegenüber der eben dargestellten Ansicht ein Unterschied: dort hob der Künstler die Sinn- und Zwecklosigkeit des tragischen Handelns hervor und ließ damit einer pessimistischen Tendenz bereitwilligst Raum. In diesem Falle fordert ihn jede Phase des Leidens, das der Held erduldet, zu beißendem Spott heraus, und die schmerzlichen Schicksalsschläge werden von ihm ironisch kommentiert. Damit drängt sich ein Moment in die Tragödie hinein, das ihr an und für sich fremd zu sein scheint: das Komische. Ein Kunstwerk dieser Art enthält also beides: Tragik und teilweise Auflösung der Tragik ins Komische. Nicht nur der Zuschauer merkt diese Verblendung, sondern im Kunstwerk selbst tritt jene Grundeinstellung des Dichters deutlich hervor. Die Stringenz des tragischen Geschehens erscheint damit gelockert, die Tragik selbst in ihrer Wirkung abgeschwächt. Wohl gehören zur objektiven Struktur des tragikomischen Kunstwerks beide Seiten, und die Einheit wird durch die künstlerische Formung und Gestaltung erreicht — aber prinzipiell hat der Dichter durch sein eigenes Stellungnehmen den Boden des Tragischen verlassen und das Eigenrecht der Tragik aufgehoben.

Gewiß ist mit dieser kurzen Darstellung das Wesen des Tragikomischen nicht im geringsten erschöpft. Eingehende Untersuchungen über das Komische wären noch notwendig gewesen, aber umgekehrt weist das Tragische der Verblendung auf diese Gegebenheit hin und

macht gleichzeitig auf eine Seite des Tragikomischen aufmerksam, die nur von dieser Problemstellung aus erfaßt werden kann.

b) Das Problem des tragischen Leidens.

Die bisherigen Ausführungen hatten davor gewarnt, das Leiden in seiner Bedeutung für den tragischen Vorgang zu gering einzuschätzen. An dieser Stelle sei deshalb noch einmal auf seine unerläßliche Notwendigkeit hingewiesen: nur die Situation ist tragisch zu nennen, in welcher durch Schmerz und Leid objektive Werte verwirklicht und sichtbar werden. Strittig bleibt jedoch noch die Frage nach der Intensität, nach der Art und Weise des Leidens überhaupt.[262])

Tragik ist zweifellos auch dort schon vorhanden, wo der tragische Held nicht stirbt. An sich genügt es, wenn der Held für objektive Werte kämpft und sie in Schmerz und Not realisiert. Von diesem Standpunkte aus erscheint der Tod dann nur als das höchstgesteigertste, das bitterste Leid. Eine Voraussetzung ist auch hier zu machen: der Held muß sich seines Schicksals voll und ganz bewußt sein, muß vom Tode, der ihm droht, wissen — ihm aber dennoch nicht ausweichen.

Der Verschiedenheit der beiden Typen entspricht auch ihre besondere Stellung zum Tode. Für die anthropologisch-optimistische Auffassung der Tragik bedeutet er das grausige Mittel, die Werthaftigkeit des Menschen zu offenbaren; denn erst dann, wenn ihm sein Leben gegenüber dem von ihm als höher erkannten Wert nichts gilt, wenn er angesichts des Todes fest bleibt, wird sein hohes Menschentum ganz sichtbar werden. Der Tod bildet gleichsam das Reagens auf den Wert des tragischen Menschen, weil er jede Maske abreißt und bittersten Ernst verlangt. Deshalb hat auch nur der ganz werthafte Mensch den tragischen Tod wahrhaft „verdient". Wie Joh. von Saaz dem Menschen, obwohl er sich dem Tode unterwerfen muß, durch Gottes Mund doch die Ehre des Streites zusprechen läßt, so erhebt sich auch erst im physischen Untergang die wertvolle Persönlichkeit zu ihrer ganzen Größe.

Anders das Tragische objektiv-optimistischer Deutung. Hier tritt der Wert in seiner Selbstherrlichkeit gerade durch den Tod noch mehr in den Vordergrund und erscheint so gleichsam verklärt mit der Gloriole des Sieges und Triumphes umgeben. Wie großartig muß ein Wert sein, wenn Menschen für ihn sterben wollen!

Es gibt noch eine andere Auffassung vom Tode, auf die vor allem Hohenstein im Anschluß an Schillers Tragödien und Menschenauffassung hingewiesen hat: Johanna, in der Mitte stehend zwischen Arkadien und Elysium, erlebt die schmerzlichste Tragik, welche

---

[262]) Vergleiche dazu: Joh. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, Abschnitt 4, „Leid und Untergang. Das Tragische der abbiegenden und erschöpfenden Art".

wurzelt „in der Zwitternatur der Menschheit, die — als reiner ‚Dämon' — Selbstbestimmung haben soll und muß, und die doch — als Leib — determiniert ist". [263]) Und diesen Kampf hat sie Zeit ihres Lebens immer wieder von neuem zu bestehen. Der Tod offenbart ihr hohes Menschentum, aber gleichzeitig führt er sie hinauf in ein werthafteres Sein. So ist die Schillersche Tragik „nicht unauflösbar, nicht unversöhnlich . . . Der Mensch, der die göttliche Sprache des Leidens verstehen lernte, hat sich emporgehoben über Schicksalszwang und -not. Er hat die höchste Freiheit gewonnen, das höchste Vermögen. Er wird Not und Leid selbst wollen, weil sie ihm die Bahn freigeben zum Letzten, Höchsterrungenen, das ihm aufbehalten ist, zum ‚Uebertritt des Menschen in den Gott' ". [264]) Weiterhin zeigt die Tragödie, „daß nur diesem höheren Menschen die Erfahrung des Tragischen zu gestaltendem Erlebnis werden kann und damit Vorbedingung zur Ueberwindung des Tragischen; sie offenbart mit letzter Eindringlichkeit, daß einzig über die Kluft des Tragischen der Weg von ‚Arkadien' nach ‚Elysium' führt". [265])

Während oben der Tod als die bitterste Form, als äußerste Konsequenz des Leidens aufgefaßt wurde, erscheint er hier verklärt und gemildert. Er befreit von der Bürde menschlicher Endlichkeit und führt ein in ein besseres Jenseits. Damit ist ihm aber alle Schärfe, das Furchtbar-Grausige und Entsetzliche genommen worden. Im Gegenteil, er verspricht Erlösung und bietet Verheißungen. Diese Auffassung des Todes bedeutet indeß eine Abschwächung, bewirkt eine Verwischung des tragischen Geschehens; denn nicht der Werte wegen wird der Tod erlitten, sondern letzthin um dem malum metaphysicum zu entgehen. Wir glauben aber gerade, daß dort die höchste Tragik vorliegt, wo der Held mit vollem Bewußtsein die Schrecken des Untergangs erkennt, mit allen Fasern seines Daseins am Leben hängt, aber trotzdem und dennoch um höherer Werte willen dieses aufgibt.

c) Schicksals- und Charaktertragödie.

Die Aesthetik des Tragischen hat im allgemeinen zwischen einer Schicksals- und Charaktertragödie unterschieden, wobei sie diese als spezifischen Ausdruck der modernen Zeit und des modernen Empfindens auffaßte, jene aber vorzugsweise im klassischen Drama realisiert fand. Diese fast allgemein anerkannte Ansicht bedarf jedoch einer kritischen Betrachtung. [266])

Es gibt eine Auffassung vom Schicksal, die in ihm lediglich ein gewaltsam mit unerbittlicher Notwendigkeit hervorbrechendes,

---

[263]) Fr. A. Hohenstein, Schiller. Die Metaphysik seiner Tragödie Weimar, 1927, S. 128.
[264]) Fr. A. Hohenstein, a. a. O., S. 7/8.
[265]) Fr. A. Hohenstein, a. a. O., S. 134.
[266]) Vergl. dazu auch: Hubert Klees, Ueber das Wesen des Tragischen, a. a. O. S. 24 ff.

auf dem Menschen lastendes und von ihm niemals veränderbares Geschehen sieht — so etwa die μοῖρα und ἀνάγκη der Griechen, so der Determinismus eines Schopenhauer und eines Bahnsen.[267]) Diese schicksalshafte Bestimmung raubt dem Menschen die Freiheit, mag er auch dagegen ankämpfen, sich aufbäumen und mit diesem Schicksal hadern — es nützt nichts. Mit unabwendbarer Notwendigkeit schreitet es fort und zwingt ihn in seinen Bann. Dem Menschen ist gleichsam sein Weg vorgezeichnet, und auch eine rein passive Haltung wird, genau wie ein aktives Stellungnehmen, das Schicksal zu keiner Aenderung zwingen. Deshalb können im Tragischen dieser Art seine Handlungen und Taten bei aller persönlicher Verantwortlichkeit und trotz heißen Bemühens nicht anerkannt werden: er ist und bleibt ein Spielball in den Händen einer höheren Macht.

Das Kunstwerk, dem diese Schicksalsauffassung zugrunde liegt, wird niemals eine Tragödie in unserem Sinne sein. Obwohl sie Vernichtung und Untergang zeigt, obwohl das gewaltige Schicksal, über dem Menschen thronend, in seiner ganzen Größe und Wucht aus der Tragödie heraus spricht, handelt und so sichtbar wird — ein grundlegender Unterschied zum Tragischen bleibt: die Grundvoraussetzung, die es erst möglich macht, von einem tragischen Geschehen zu sprechen, wird hier in keiner Weise erfüllt. Der Held leidet und stirbt nicht für Werte, sondern ihn vernichtet das Schicksal. Selbst wenn man es als einen objektiven Wert bezeichnen würde, so wäre dennoch die Schicksalstragödie keine wirkliche Tragödie, weil sich dieser objektive Wert des Schicksals nicht durch das Kämpfen und Sterben des Menschen verwirklicht, sondern ganz ohne sein Zutun, vielleicht sogar gegen seinen Willen und Wunsch. Eine reine Schicksalstragödie ist deshalb immer ein Trauerspiel im Sinne der metaphysisch-pessimistischen Auffassung.

Wir müssen noch auf einen anderen Schicksalsbegriff hinweisen, der in der Charaktertragödie vorherrscht und eine grundsätzliche Akzentverschiebung bedeutet. Auch der Held einer Tragödie hohen Stils hat ein „Schicksal". Während aber oben das Schicksal als eine außerhalb des Menschen sich befindende, unpersönliche und unveränderliche Macht aufgefaßt wurde, könnte man hier von einem „persönlichen Schicksal" sprechen. Der Held steht einmal in einer bestimmten äußeren Situation, mit der er sich auseinandersetzen muß; zum anderen aber ist es ebenso sein Schicksal, gerade dieser Mensch zu sein, dieser Mensch, mit diesen individuellen Anlagen und Eigenschaften. Sein Charakter und seine Persönlichkeit bestimmen die Art und Weise der Entscheidungen, sodaß sich in derselben Situation doch jeder Mensch anders verhält.

Dieses persönliche Schicksal ist nicht unveränderlich; denn gerade ein aktives Stellungnehmen, ein bewußtes Handeln formen

---

[267]) Vergleiche Albert Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen 1913.

und gestalten es um. Deshalb kann hier der paradoxe Satz Geltung beanspruchen: Mit seinem Schicksal schafft sich der Mensch sein Schicksal. Nach dieser Auffassung bedeutet Schicksal also ein ewig sich vollziehendes Werden, niemals ist es starr und unbeweglich, niemals statisch ruhend. Die äußere Situation und die individuellen Anlagen, die Aufgaben und Verpflichtungen, die der Mensch hat, sie alle sind gleichsam nur die Grundlage, die Voraussetzung für sein Schicksal, und es liegt lediglich an ihm, wie es gestaltet werden soll. Gewiß ist auch ein passives Verhalten möglich, ein Sich-dem-Schicksal-überlassen. Aber diese Einstellung lehnen wir für die Charaktertragödie ab. Sie verlangt höchste Aktivität und gesteigertstes Streben; denn nur im Handeln, im Tätigsein kann das dem Menschen gegebene Schicksal zu einem vom Menschen geschaffenen Schicksal werden. Und hier setzen Konflikte ein, tragische Spannungen entstehen in all ihrer Pein und Bitterkeit. Tragisches ist deshalb nur möglich, wo dieser Auffassung des Schicksals zugestimmt wird, wo die Selbstentscheidung des Menschen gewährleistet ist.

d) Das Tragische und die Schuld.

Schon an anderer Stelle hatten wir es abgelehnt, das tragische Leid durch den Begriff der persönlichen Schuld — wie ihn die alte Schuldtheorie vertritt — verständlich zu machen. Im Gegenteil: gerade ein Held, der gar keine Schuld auf sich geladen hat und dennoch den Tod für den von ihm zu verwirklichenden Wert erduldet, ist im höchsten Sinne tragisch.

Wesensnotwendig zum Tragischen gehört dagegen die metaphysische Schuld, das Uebel der Endlichkeit. Sowohl die objektiv-optimistische als auch eine anthropologische Tragik können nur dort entstehen, wo Menschen sind, d. h. Wesen, die am malum metaphysicum leiden und gleichzeitig von ihrer Beschränkung wissen. In diese Situation ist aber der Mensch ohne sein Zutun gestellt, und deshalb kann er dafür nicht verantwortlich gemacht werden; „in der Struktur des Lebens selber sind ethische Antinomien enthalten. Nicht die Schuld des Menschen bringt sie hinein. Vielmehr sind es die unbekannten Mächte des Lebens selbst, die ihn schuldig werden lassen. Die Dialektik der Lebensgesetzlichkeit stellt ihn immer wieder vor Kollisionen persönlicher Wertbestimmung, aus denen er das Herz nicht völlig rein zurückbringt. Es ist von einem Ideal totaler, ungebrochener Lebensentfaltung geschwellt. Aber wie oft kreuzt sich die wirtschaftliche Notwendigkeit mit den Wünschen der Liebe, wie oft der Wille zur Wahrheit mit dem Willen einen anderen echten Wert durchzusetzen, wie oft die ästhetische innere Harmonie mit der Realistik des Daseins in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft! Diese Gegensätze sind nicht fortzudeuteln. Sie sind da, und an ihnen entzündet sich die Tragik unseres Lebens; denn das Leben ist durch und durch tragisch". [268])

[268]) Ed. Spranger, Lebensformen, 6. Auflg. 1927, S. 352.

Man könnte versucht sein, im Tragischen der Verblendung eine Schuld zu sehen, insofern sich die Täuschung hätte durchschauen und vermeiden lassen. Ein Mensch mit größerer Einsicht als Don Quichote wäre nicht dem Irrtum verfallen. Doch kann dieser Schuldbegriff standhalten? — Der Mensch leidet nicht nur unter dem malum metaphysicum, sondern er weiß ebenso, daß er als Individuum einsam und damit notwendigerweise von seinem Mitmenschen verschieden und getrennt ist. Einseitige Begabung und partielle Wertblindheit, die aber gerade ein Tragisches der Verblendung erst möglich machen, liegen also wesensnotwendig in der Einzelpersönlichkeit beschlossen. Darum ist der verblendete Held schuldlos, ebenso schuldlos wie der werthafte Mensch, der trotz allem immer noch Mensch ist und am malum metaphysicum leidet.

Es muß seltsam erscheinen, daß innerhalb des Problems der Tragik die Frage nach einer Schuld des Helden ständig wieder auftaucht und eine Beantwortung verlangt, obwohl die objektive Struktur des Tragischen an sich diesen Begriff unbedingt ablehnt. Vielleicht ist aber in Analogie zum Tragischen der Verblendung auch in diesem Falle eine Klärung möglich: wie nur der Zuschauer die Verblendung konstatieren kann, wie nur er es weiß, daß der Wert, für den der Held stirbt, ein geringer oder ein Scheinwert ist, so kann auch lediglich von diesem Standpunkte her ein „Schuldigsein" festgestellt werden. Der Zuhörer steht gleichsam auf höherer Wart, er ist einsichtiger, als die tragische Person selbst und beurteilt ihr Handeln mit seinen Wertmaßstäben. Nur so kommt er zum Begriff einer Schuld. Damit zeigt sich jedoch abermals, daß der Schuldbegriff von außen, vom Zuschauer — ein dem Tragischen Wesensfremdes — herangetragen ist und jeder Berechtigung entbehrt.

Eine Typologie darf von der realen Mannigfaltigkeit der Dinge nicht absehen, sich aber gleichwohl auch nicht darin verlieren, deshalb weil die Vielheit der individuellen Ausprägungen auf einige wenige grundsätzliche Formen zurückgeführt werden soll. So können auch das Tragische der Wirklichkeit und das tragische Kunstwerk niemals in der Reinheit der von uns gefundenen Typen auftreten, sondern durchweg vermischt und in gegenseitiger Ueberschneidung. Was St. Zweig von Hölderlin gesagt hat, trifft darum auf jeden tragischen Helden zu: „Starr den Blick nach oben gerichtet, unbeugsam die Seele im dürftigen Leibe, entbehrungsvoll den Leib im ärmlichen Gewand, tritt er vor den unsichtbaren Altar, dem er P r i e s t e r wird und O p f e r zugleich".[269])

---

[269]) Stefan Zweig, Der Kampf mit dem Dämon, Leipzig 1929, S. 43.

Literaturverzeichnis

1. **Ahrem,** Maximilian: Das Problem des Tragischen bei Th. Lipps und Joh. Volkelt. Diss. Bonn 1909.
2. **Aristoteles:** Die Poetik. Leipzig, Reclam.
3. **Bahnsen,** Jul.: Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Her. v. A. Ruest. Leipzig 1931.
4. **Bahr,** Hermann: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904.
5. — Dialog vom Marsyas. In: Die Kultur. Bd. 4, her. v. C. Gurlitt. Berlin.
6. **Cohn,** Jonas: Allgemeine Aesthetik. Leipzig 1901.
7. — Das Tragische und die Dialektik des Handelns. In: Festschrift, Joh. Volkelt zum 70. Geburtstag dargebracht. München 1918.
8. — Theorie der Dialektik. Leipzig 1923.
9. **Dessoir,** Max: Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. Aufl. Stuttgart 1923.
10. — Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart 1929.
11. **Ernst,** Paul: Der Weg zur Form. 2. Aufl. Berlin 1915.
12. **Freyer,** Hans: Theorie des objektiven Geistes. Leipzig 1928.
13. **Geiger,** Moritz: Ueber das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. In: Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck. Leipzig 1911.
14. — Aesthetik. In: Die Kultur der Gegenwart. T. I., Abt.VI., her. v. Paul Hinneberg. 3. Aufl. Leipzig 1921.
15. — Zugänge zur Aesthetik. Leipzig 1928.
16. **Georgy,** E. A.: Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. Berlin 1905.
17. **Gloël,** Heinrich: Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung des Tragischen. Zeitschrift f. d. dtsch. Unterricht. 1911.
18. **Görland,** A.: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen 1913.
19. **Groos,** Karl: Einleitung in die Aesthetik. Gießen 1892.
20. — Die Spiele der Tiere. Jena 1896.
21. — Die Spiele der Menschen. Jena 1899.
22. — Der ästhetische Genuß. Gießen 1902.
23. — Aesthetik. In: Die Philosophie im Beginn des 20. Jh. Festschrift für Kuno Fischer. Heidelberg 1905.
24. — Das Seelenleben des Kindes. 3. Aufl. Berlin 1911.
25. — Das Spiel. Jena 1922.
26. **Häberlin,** Paul: Der Charakter. Basel 1925.
27. — Das Gute. Basel 1926.
28. — Das Geheimnis der Wirklichkeit. Basel 1927.
29. — Allgemeine Aesthetik. Basel 1929.
30. — Das ästhetische und das moralische Leben. Kantstudien 1928.
31. **Hartmann,** Ed. v.: Philosophie des Schönen. Berlin 1887.
32. **Hastenpflug:** Ueber das Tragische. Langensalza 1916.

33. **Herrmann,** Christ.: Max Dessoir. Mensch und Werk. Stuttgart 1929.
34. **Hohenstein,** Fr. A.: Schiller. Die Metaphysik seiner Tragödie. Weimar 1927.
35. **Kleinmayr,** H. v.: Zur Theorie der Tragödie. Wien 1907.
36. **Körner,** Josef: Tragik und Tragödie. Preußische Jahrbücher, 1931, Heft 1, 2, 3.
37. **Lange,** Konrad: Das Wesen der Kunst. 2 Bde. Berlin 1902.
38. **Landmann-Kalischer,** Edith: Analyse der ästhetischen Contemplation. Zeitschr. für Psychol. und Physiol. der Sinnesorgane. 1902.
39. **Leiste,** Heinrich: Die Charakterologie von Julius Bahnsen. Diss. Halle/S. 1928.
40. **Liebert,** Arthur: Zur Kritik der Gegenwart. Langensalza 1927.
41. — Geist und Welt der Dialektik. Berlin 1927.
42. **Lipps,** Theod.: Der Streit über die Tragödie. Leipzig 1891.
43. — Komik und Humor. Leipzig 1898.
44. — Aesthetik. 2 Bde. Leipzig 1903/06.
45. — Leitfaden der Psychologie. Leipzig 1903.
46. — Zur Einfühlung. In: Psychol. Untersuchungen, 2. Bd., 2. u. 3. Heft. Leipzig 1913.
47. — Die ethischen Grundfragen. 4. Aufl. Leipzig 1922.
48. **Litt,** Th.: Die Philosophie der Gegenwart und ihr Einfluß auf das Bildungsideal. Leipzig 1925.
49. — Individuum und Gemeinschaft. 3. Aufl. Leipzig 1926.
50. **Lucàcs,** Georg v.: Metaphysik der Tragödie. Logos 1911/12.
51. **Marck,** Siegfr.: Die Dialektik i. d. Philosophie der Gegenwart. Tübingen 1929/30.
52. **Meumann,** E.: Aesthetik der Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig 1919.
53. — System der Aesthetik. 3. Aufl. Leipzig 1919.
54. **Meyer,** Th. A.: Aesthetik. Stuttgart 1923.
55. — Kritik der Einfühlungstheorie. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1912.
56. **Moos,** Paul: Die deutsche Aesthetik der Gegenwart. Berlin 1920.
57. **Odebrecht,** Rud.: Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Berlin 1927.
58. **Scheler,** Max: Vom Umsturz der Werte. 2 Bde. 2. Aufl. Leipzig 1919.
59. — Der Formalismus i. d. Ethik und die materiale Wertethik. 3. Aufl. Halle/S. 1927.
60. — Vom Ewigen im Menschen. 2. Aufl. Leipzig 1923.
61. — Die Stellung des Menschen im Kosmos. Darmstadt 1928.
62. — Krieg und Aufbau. Leipzig 1916.
63. — Philosophische Weltanschauung. Bonn 1929.
64. **Schnabel,** Heinz: Ueber das Wesen der Tragödie. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1910.
65. **Scholz,** Wilhelm v.: Gedanken zum Drama. Neue Folge. Berlin 1915.
66. **Schopenhauer,** A.: Sämtl. Werke, her. v. Ed. Grisebach. Leipzig Reclam.
67. **Schwantke,** Christ.: Vom Tragischen. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1915.
68. **Segal,** Jakob: Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens. Archiv f. d. gesamte Psychol. 1906.
69. — Psychologische und normative Aesthetik. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1907.
70. **Simmel,** Georg: Rembrandt. Leipzig 1925.
71. — Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Leipzig 1917.

72. — Lebensanschauung. Leipzig 1918.
73. — Philosophische Kultur. 2. Aufl. Leipzig 1919.
74. — Die Religion. Frankfurt/M. 1922.
75. — Die Philosophie der Kunst. Potsdam 1922.
76. — Fragmente und Aufsätze. München 1923.
77. **Spranger,** Ed.: Lebensformen. 6. Aufl. Halle 1927.
78. **Stumpf,** Carl: Philosophische Reden und Vorträge. Leipzig 1910.
79. **Tumarkin,** Anna: Berichte über die deutsche ästhetische Literatur a. d. Jahren 1905—09. Arch f. syst. Philos. XI.
80. **Utitz,** Emil: Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Halle/S. 1911.
81. — Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1910.
82. — Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 2 Bde. Stuttgart 1914/20.
83. — Das Tragische. Lit. Echo. 1919/20.
84. — Georg Simmel und die Philosophie der Kunst. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1920.
85. — Charakterologie. Charlottenburg 1925.
86. — Aesthetik und Philosophie der Kunst. In: Die Philosophie in ihren Einzelgebieten. Her. v. Max Dessoir. Berlin 1925.
87. — Die Kultur in der Epoche des Weltkriegs. Stuttgart 1927.
88. — Die Ueberwindung des Expressionismus. Stuttgart 1927.
89. — Zur Philosophie der Jugend. Kantstudien 1930.
90. — Der kulturelle Hintergrund der preußischen Reform. In: Wesen und Wege der Schulreform. Her. v. Ad. Grimme. Berlin 1930.
91. — Anthropologie und Kulturphilosophie. Euphorion 1931.
92. **Vezin,** Aug.: Tragik und christliche Weltanschauung. Gottesminne, Hamm (Westfalen) 1911/12.
93. **Vögele,** Alb.: Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben. 2. Aufl. Freiburg/Br. 1910.
94. **Volkelt,** Joh.: Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888.
95. — Zwischen Dichtung und Philosophie. München 1908.
96. — Aesthetik des Tragischen. 3. Aufl. München 1917.
97. — Das ästhetische Bewußtsein. München 1920.
98. — System der Aesthetik. 3 Bde. 2. Aufl. München 1925/27.
99. **Waetzoldt,** Wilh.: Kleists dramatischer Stil. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1907.
100. **Warstat,** Willi: Das Tragische. Archiv f. d. gesamte Psychologie. 1908.
101. **Witasek,** Stef.: Grundzüge der allg. Aesthetik. Leipzig 1904.
102. **Wolff,** Max J.: Die Freude am Tragischen. Germ.-rom. Monatsschriften. 1926.
103. **Ziegler,** Leop.: Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig 1902.
104. **Ziehen,** Theod.: Vorlesungen über Aesthetik. 2 Bde. Halle/S. 1923/25.
105. **Zweig,** Stefan: Der Kampf mit dem Dämon. Leipzig 1929.

Während der Drucklegung erschien noch:

Klees, Hubert: Ueber das Wesen des Tragischen. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. 1932.

LEBENSLAUF.

Ich, Gerhard Paul Otto Vorholz, bin am 20. Juni 1906 in Aschersleben als Sohn des Schuhmachermeisters Paul Vorholz geboren.

Bis zum 14. Lebensjahre besuchte ich die neunklassige Mittelschule, darauf die Präparande und das Lehrerseminar zu Aschersleben. Im Herbst 1925 bestand ich dort das Lehrerexamen.

Nachdem ich mich ein halbes Jahr in meiner Heimat auf die verkürzte Reifeprüfung vorbereitet hatte, ließ ich mich in Halle/S. immatrikulieren und holte im November 1927 das humanistische Abitur nach. Im Sommersemester 1928 studierte ich in Wien, kehrte dann aber wieder nach Halle/S. zurück.

Meine Hauptstudienfächer waren Philosophie, Pädagogik und Germanistik. Daneben beschäftigte ich mich auch mit Geschichte, Theologie und Musikwissenschaft. Ich nahm teil an den Vorlesungen und Übungen der Professoren v. Dobschütz, Dopsch, Ewald, Ficker, Holtzmann, Kainz, Lütgert, Menzer, Schering, Schlick, F. J. Schneider, v. Srbik, Utitz und Ziehen.

Allen Herren Professoren, die mich in meinem Studium gefördert haben, insbesondere Herrn Professor Utitz für die Anregung und Unterstützung bei der Dissertation, sage ich an dieser Stelle meinen Dank.

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14
Spezialdruckerei für wissenschaftliche Werke und Dissertationen